UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY

Alfred Biese

Deutsche Literaturgeschichte

Dritter Band

Friedrich Hebbel
Gemälde von Rahl

35892d

Teutonic Sem

Deutsche Literaturgeschichte

von

Alfred Biese

Dritter Band

Von Hebbel bis zur Gegenwart

Mit 50 Bildnissen

189056.
5. 5. 24.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München

89. bis 92. Tausend

Germany

Vorwort zur ersten Auflage

So liegt denn nun mit diesem dritten Bande das Werk vollendet vor, an das die Arbeit von mehr als einem Jahrzehnt verwendet wurde. Er war der schwierigste und auch der verantwortungsvollste. Die Leser und Freunde, deren die beiden ersten sich in so überraschend reicher Zahl zu erfreuen hatten, werden — hoffe ich — spüren, daß die leitenden Gesichtspunkte auch in dem dritten dieselben geblieben sind. Nicht von einseitigem und engherzigem Standpunkte abzuurteilen und zu richten, sondern aus möglichst freier Höhe die Erscheinungen zu überschauen, mit williger Hingabe mich in das Wollen und Können aller der unendlich mannigfaltigen Geister einzufühlen und so ihre Entwicklung zu begreifen und ihre Bedeutung zu werten: das war auch hier mein Bestreben. Die Freude am frischen, fröhlichen Werden, die Liebe zum Gewordenen und die unbeirrbare Hoffnung auf eine reiche Zukunft unseres Volkes und seiner Dichtung führten mir die Feder.

Wer eine Geschichte der Literaturentwicklung der letzten Jahrzehnte schreibt, in deren Kämpfen auch er mitten inne gestanden hat, der muß auch den Mut haben, eigene frühere Ansichten aufzugeben und durch neu gewonnene zu ersetzen. Er darf auch nicht eine farblose und charakterlose Abgeklärtheit zur Schau tragen, sondern muß, ohne Rücksicht auf Empfindlichkeiten, ehrlich und offen seine Ansichten bekennen. Sein Hauptbemühen muß der Aufgabe gelten, aus den verworrenen und verwirrenden Fäden eines bunten, maschenreichen Gewebes jene herauszufinden, die bestimmt sind, Vergangenheit und Zukunft zu verknüpfen.

Daß dieser Schlußband länger hat auf sich warten lassen, als ursprünglich gedacht und wiederholt in kühner Hoffnung versprochen wurde, wird jeder begreiflich finden, der die Fülle des zu verarbeitenden und — nimmer endenden Stoffes auch nur annähernd zu überdenken vermag. Inmitten der Bewältigung einer solchen Riesenaufgabe konnte es ohne unablässige Umwälzungen und Umschmelzungen, Kürzungen und Ergänzungen und Vertiefungen nicht abgehen. Hierbei fand ich wiederum die selbstloseste Unterstützung bei den Herren Oskar Beck und Will Vesper in München, denen ich mich in aufrichtigster Dankbarkeit verpflichtet fühle. . . .

Neuwied a. Rh. am 21. Oktober 1910

Vorwort zur vierten bis sechsten Auflage

Weit eher als ich erwarten konnte, ist ein Neudruck notwendig geworden. So mußte denn auch an der Anordnung des Ganzen festgehalten werden, wenn auch im einzelnen viel verändert und gebessert wurde. Ergänzungen führen bis auf die jüngsten Erscheinungen und Tatsachen. Daß auch bei der noch so liebenswürdigen, in ihrer Einmütigkeit außerordentlich ermutigenden Aufnahme, die dem Buche zuteil geworden ist, doch mancherlei Wünsche, oft ganz entgegengesetzter Art, in Besprechungen und Briefen zum Ausdruck gelangten, liegt bei der Fülle des behandelten Stoffes und bei der Verschiedenheit der Stellungnahme zu diesem oder jenem noch hart umstrittenen Dichter unserer Tage auf der Hand. Doch bin ich gewissenhaft manchen Anregungen gefolgt, habe manches zu harte Urteil gemildert und manches zu milde etwas gehärtet, manches zu begeisterte eingeschränkt. Wer erlebt es nicht gerade beim Schaffen der Mitlebenden, daß ihn bannt, was ihn früher abstieß, und daß ihn kalt läßt, was ihn früher erwärmte? Das Impressionistische liegt uns Modernen im Blut, und je mehr der Darsteller gerade die Einfühlung, das Sicheinleben auch in Naturen, die ihm nicht seelenverwandt, ja vielleicht innerlich geradezu abgewandt und entgegengesetzt sind, sich zur Pflicht macht, desto leichter wird er gefangen und somit befangen. Da gilt es, doppelt vorsichtig das Für und Wider abzumessen und von historischer Warte aus das einzelne nach dem Maße des Wollens und des Könnens und des Vollbringens zu prüfen und auf Ewigkeitsgehalt zu werten.

Noordwijk aan Zee, Pfingsten 1912

Vorwort zur siebenten Auflage

Zur Freude des Verlegers und des Verfassers gehörte dies Buch zu denen, die auch in dieser sorgenschweren Kriegeszeit immer wieder verlangt wurden. Bei der neuen Durchsicht an dem Aufbau des Ganzen zu rütteln, dazu lag kein Grund vor. Doch wurde in Einzelheiten vieles verändert, vertieft, ergänzt. Mancher Stern ging auf, andere sanken in verdiente Nacht zurück. Es konnte nicht ausbleiben, daß das gewaltige Zeiterleben, um das alle unsere

Gedanken kreisen, auch in dieses Buch seine Wellen hineinschlug. Ja, der von neuerwachtem völkischen Geiste Erfüllte hätte gewiß durch manche unerfreuliche und unwürdige Literaturströmung — z. B. die Knechtung der deutschen Seele durch die Nachahmung der fremden — einen dicken Strich ziehen mögen; wer aber Geschichtslinien zu zeichnen sucht, der darf das Geschehene nicht als ungeschehen verleugnen. Doch er hat die Pflicht, klarer hervorzuheben, wo die Irrwege begannen und wohin sie führten, sowie einerseits falschen Propheten die Maske vom Gesicht zu reißen und anderseits diejenigen Dichter, die in älterer und neuerer Zeit von echtem vaterländischen Sinne erfüllt waren und die politische Größe unseres Volkes mit seherischem Geiste verkündeten, ins rechte Licht zu setzen. . . . Wer möchte fester Zuversicht nicht auf eine Erneuerung unserer deutschen Dichtung hoffen? Dieses Buch ruht auf solcher Hoffnung. Von ihr erfüllt sende ich es wiederum in die Welt hinaus, beglückt durch die große Zahl von Freunden, die es gewonnen, und getrost in dem Gedanken, es möge auch an seinem Teile, namentlich bei der Jugend, der die Zukunft gehört, die Liebe zu unserm Deutschtum auch in schwerer Zeit stählen helfen.

Bei der Lesung der Korrektur leistete mir dankenswerte Dienste mein Kollege, Herr Prof. Dr. W. Peters in Frankfurt a. M., bei Neugestaltung des Registers mein Sohn Waldemar in den kurzen Wochen, die ihm der Felddienst zur Erholung gönnte.

Putbus auf Rügen, im Juli 1915

Vorwort zur neunzehnten und zwanzigsten Auflage

In dem Elend unserer Tage wie ein Trost- und Heilmittel unaufhörlich begehrt zu sein, ist der Stolz dieses Buches. Dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Verlegers ist es zu danken, daß ich die letzten Abschnitte, die bis in die jüngste Gegenwart hinführen, etwas reicher als bisher ausgestalten konnte.

Allem Niedergange unserer Zeit und mancher Abscheu erregenden Literaturströmung zum Trotz gelte das vom Frühling beschwingte Wort: Lasset uns hoffen!

Frankfurt a. M., im April 1922

Vorwort zur ein- und zweiundzwanzigsten Auflage

Immer düsterer werden die Wege, die das Schicksal unser Volk durch Not und Leid führt.

Möchte es, wie Eisen im Feuer, sich stählen und läutern!

Frankfurt a. M., den 10. Januar 1923

Alfred Biese

Inhalt

		Seite
1.	Das Jahr 1848 und seine Wirkungen	1
2.	Vorläufer des realistischen Dramas. Hebbel und Otto Ludwig	15
3.	Der Realismus in der erzählenden Kunst	83
4.	Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen	128
5.	Die plattdeutsche Dichtung	145
6.	Neuklassische und neuromantische Bestrebungen	165
7.	Das Jahr 1870	230
8.	Wilhelm Raabe	250
9.	Theodor Storm	269
10.	Gottfried Keller	298
11.	Conrad Ferdinand Meyer	328
12.	Theodor Fontane	354
13.	Louise von François und Marie von Ebner-Eschenbach	375
14.	Vertreter älterer Richtungen nach 1870	397
15.	Die Frauenliteratur	434
16.	Theaterzustände in den siebziger Jahren. Ernst von Wildenbruch	443
17.	Heimat- und Volksdichter in Süd- und Norddeutschland	459
18.	Die Krisis von 1888. Überblick über die Zeitströmungen. Friedrich Nietzsche	493
19.	Die Literaturrevolution der achtziger Jahre	514
20.	Das Drama der Gegenwart	538
21.	Die erzählende Dichtung der Gegenwart	598
22.	Die lyrische Dichtung der Gegenwart	687
23.	Rückblick und Schlußwort	757
	Namenregister zu Band I—III	765

Verzeichnis der Bildnisse

Friedrich Hebbel. Gemälde von Rahl * Titelbild

Zu Seite

Ferdinand Raimund. Lithographie von Kitzerow 26

Chr. D. Grabbe. Lithographie von W. Severin, nach Handzeichnung von Heine 26

Otto Ludwig. Naturaufnahme * 27

Willibald Alexis. Naturaufnahme 112

Jeremias Gotthelf. Anonymer Stich 112

Adalbert Stifter. Handzeichnung von Daffinger * 113

Berthold Auerbach. Gemälde von Fr. Sonne 113

Gustav Freytag. Gemälde von Karl Stauffer-Bern * 144

Friedrich Spielhagen. Gemälde von A. Weiß * 141

Fritz Reuter. Gemälde von Wulff * 145

Klaus Groth. Gemälde von Bokelmann * 145

Emanuel Geibel. Handzeichnung von de Boor * 190

Paul Heyse. Gemälde von Franz v. Lenbach 190

Hermann Lingg. Gemälde von Franz v. Lenbach 191

Martin Greif. Gemälde von Hans Thoma * 191

Wilhelm Hertz. Gemälde von Franz v. Lenbach 216

Joseph Viktor von Scheffel. Gemälde von Anton von Werner * 216

Richard Wagner. Gemälde von Franz v. Lenbach * 217

Wilhelm Raabe. Gemälde von Hanns Fechner * 268

Theodor Storm. Naturaufnahme * 269

Gottfried Keller. Radierung von Karl Stauffer-Bern 328

Conrad Ferdinand Meyer. Radierung von Karl Stauffer-Bern 329

Zu Seite

Theodor Fontane. Gemälde von Hanns Fechner * 374

Louise von François. Nach einem Aquarell 375

Marie von Ebner-Eschenbach. Naturaufnahme 375

Adolf Wilbrandt. Gemälde von Franz v. Lenbach * 416

Rudolf Lindau. Naturaufnahme 416

Ferdinand von Saar. Naturaufnahme 417

Ernst von Wildenbruch. Naturaufnahme 417

Ludwig Anzengruber. Gemälde von George Maner * 472

Peter Rosegger. Naturaufnahme 472

Friedrich Theodor Vischer. Gemälde von Emilie Weisser * 473

Friedrich Nietzsche. Handzeichnung von John Philipp * 514

Karl Bleibtreu. Naturaufnahme 515

Heinrich Hart. Naturaufnahme 515

Gerhart Hauptmann. Naturaufnahme * 554

Hermann Sudermann. Naturaufnahme 555

Max Halbe. Gemälde von F. Staeger 555

Gustav Frenssen. Naturaufnahme 644

Wilhelm von Polenz. Naturaufnahme 644

Hermann Hesse. Naturaufnahme von Friede Hofstrup, München 644

Thomas Mann. Naturaufnahme 644

Ricarda Huch. Naturaufnahme 676

Helene Böhlau. Naturaufnahme 676

Detlev von Liliencron. Naturaufnahme von R. Dührkoop, Hamburg 679

Karl Spitteler. Naturaufnahme 717

Hugo von Hofmannsthal. Naturaufnahme 717

Richard Dehmel. Naturaufnahme von R. Dührkoop 717

Stefan George. Handzeichnung von Curt Stoeving 717

Die mit * bezeichneten Vorlagen sind der Sammlung Corpus Imaginum (Photographische Gesellschaft Berlin) entnommen.

1. Das Jahr 1848 und seine Wirkungen.

Die Geschichte des geistigen Lebens bietet im allgemeinen nicht das gleiche Schauspiel wie die politische Geschichte, so daß sich die Entwicklung scharf nach Jahren abgrenzen ließe und insbesondere ein einzelnes Jahr einen entscheidenden Wendepunkt bedeutete, wie dies hinsichtlich der staatlichen Geschicke Deutschlands z. B. von dem Jahre 1848 gilt. Und doch ist gerade dieses auch für die Entwicklung des deutschen Geisteslebens in gewissem Sinne ein Markstein. Man kann sagen, daß mit diesem Zeitpunkt die klassisch-romantische Richtung, gegen die schon anfangs der dreißiger Jahre die Jungdeutschen Sturm liefen, abgeschlossen und daß seitdem der Sieg einer anderen literarischen Bewegung entschieden war, die aber auch mit der jungdeutschen wenig gemein hatte, der Sieg des Realismus. So brachte das außerordentliche Jahr 1848 nicht nur in politischer Hinsicht einen nicht geringen Fortschritt, sondern auch für das literarische Leben bedeutet es das Erwachen einer neuen Zeit.

In dem stürmischen Märzmonat des Jahres 1848 schien der deutsche Liberalismus auf dem Wege, seine idealistischen Träume von deutscher Freiheit und Einheit zu verwirklichen. Gleichsam über Nacht gelangte in allen Staaten, voran in Preußen und Österreich, eine liberale Regierung ans Ruder mit konstitutionellen Staatsverfassungen, und vor allem trat in der alten Kaiserstadt Frankfurt a. M. zum erstenmal eine vom ganzen Volke gewählte deutsche Nationalversammlung, ein deutsches „Parlament" zusammen, dem die Aufgabe gestellt war, mit der Freiheit zugleich die Einheit zu erringen. Diese Versammlung war wirklich eine glänzende Vertretung des gesamten Deutschlands. Gewöhnt, in

ihren Gelehrten und Dichtern ihre geistigen Führer zu sehen, entsandte die Nation gerade von diesen eine ungewöhnliche Zahl in das Parlament. Ludwig Jahn, Ernst Moritz Arndt und Ludwig Uhland stammten noch aus der Zeit der Freiheitskriege, in Heinrich Laube war das junge Deutschland, in Wilhelm Jordan und Anastasius Grün die vorwärts drängende Gegenwart verkörpert. Zu den Dichtern gesellte sich eine Reihe der bedeutendsten Gelehrten: Dahlmann und Waitz, J. G. Droysen und Max Duncker vertraten die Geschichtswissenschaft, Döllinger die Theologie, Welcker die altklassische, Gervinus und Jakob Grimm die deutsche Philologie, Fr. Th. Vischer die Philosophie und Ästhetik, Karl Vogt und Roßmäßler die Naturwissenschaft. Am zahlreichsten erschienen natürlich die Juristen: Heinrich von Gagern aus Hessen, die Gebrüder Mohl aus Württemberg, Karl Mathy aus Baden, Beseler und Simson aus Preußen. Freilich zeigte es sich bald, daß mit klugen Reden und Mehrheitsbeschlüssen allein ein geeintes Deutschland nicht begründet werden konnte. Immerhin war es ein großer Erfolg der Frankfurter Nationalversammlung, daß in ihr jener Gedanke zum Sieg gelangte, den zuerst der Württemberger Gustav Pfizer in den dreißiger Jahren ausgesprochen hatte, wonach die politische Zukunft Deutschlands auf Preußen beruhe und nicht auf Österreich. Und auch insofern hat die Frankfurter Nationalversammlung, das „Professorenparlament", wie man spöttisch sagte, nicht ganz vergeblich getagt, als sie in umfangreichen Beratungen die Verfassung feststellte, die zwanzig Jahre später in wesentlichen Zügen zur Grundlage der Verfassung des Norddeutschen Bundes erhoben werden konnte. Um Gedanken und Worte in Taten umzusetzen, bedurfte es freilich noch der großen, schöpferischen Persönlichkeit Bismarcks, der mit Blut und Eisen den Norddeutschen Bund des Jahres 1866 zusammenschweißte, aus dem dann durch die Siege von 1870/71 das Deutsche Reich hervorging.

Das Jahr 1848, in dem der deutsche Idealismus seine größten Triumphe zu erzielen schien, endete schließlich mit dessen großartigster Niederlage. Das stolze Werk, das die deutsche

Nationalversammlung zu schaffen dachte, brach kläglich zusammen, ehe es noch recht aufgebaut war. An Stelle der geträumten Freiheit kehrte fast in allen deutschen Staaten eine rücksichtslose Reaktion, an Stelle der Einheit die neu aufgerichtete Herrschaft des Deutschen Bundestages wieder. Dieses Mißlingen hochgedachter Pläne trieb zunächst das Volk in ein Gefühl dumpfer politischer Gleichgültigkeit hinein, und für Jahre legte sich ein Druck auf das gesamte öffentliche Leben. Aufs neue regte sich wie nach den Freiheitskriegen und nach den Putschen des Jahres 1830 auch die politische Verfolgungssucht. Viele der tüchtigsten Männer mußten ins Ausland fliehen. Viele, und nicht die schlechtesten, kehrten sogar freiwillig einem Vaterlande den Rücken, an dessen Zukunft sie verzweifelten, und gründeten sich in Amerika eine neue Heimat. Das junge, aufblühende Amerika trat in dieser Zeit an die Stelle, die vordem Frankreich eingenommen hatte, was sich bald auch in der zeitgenössischen Literatur, zumal in den Romanen, widerspiegelte, denn in ihnen begann jenes Land der Freiheit eine große Rolle zu spielen. In verhängnisvoller Weise fand die politische Reaktion eine Stütze an der Kirche. Im Protestantismus war seit dem Niedergang der Hegelschen Philosophie der Konfessionalismus aufs neue erstarkt, und die starre Orthodoxie erhob wieder ihr Haupt, in der katholischen Kirche ward der Ultramontanismus immer mächtiger, und beide Richtungen wurden von den politischen Machthabern gestärkt, denen sie ihren Einfluß auf das Volk zur Verfügung stellten. Unter solchen Verhältnissen darf es nicht wundernehmen, wenn Mißmut die Besten erfüllte und wenn weite Kreise von einem auch durch die Philosophie Arthur Schopenhauers genährten Pessimismus ergriffen wurden, der sich vielfach zum krassen Materialismus steigerte.

So zeigte das deutsche Leben in den ersten Jahren nach 1848 an der Oberfläche ein trübes Bild, und doch war zur Verzweiflung kein Grund vorhanden. Denn die Masse des deutschen Volkes war in ihrem Kern durchaus gesund, und auch das politische Leben regte sich bald wieder frischer unter dem Schutz der freieren

Verfassungen, die auch die Reaktion nicht ganz zu beseitigen wagte. Vor allem entfaltete sich in Preußen, das nun auch ein Verfassungsstaat war, ein konstitutionelles Leben und zog naturgemäß die Aufmerksamkeit und Anteilnahme des ganzen Volkes in viel höherem Maße auf sich als das Verfassungsleben der Mittel- und Kleinstaaten. Der nationale Gedanke wurde aber nicht nur durch die Verhandlungen des preußischen Abgeordnetenhauses, sondern auch durch die politischen Ereignisse wach erhalten. Der Krimkrieg 1854—56 und der italienische Krieg von 1859 endigten beide mit schweren Demütigungen Österreichs, das auch nach 1848 wieder der eigentliche Hort der Reaktion geblieben war. In Preußen übernahm nach der Erkrankung des Königs Friedrich Wilhelm IV im Jahre 1857 Prinz Wilhelm die Regentschaft, und ein liberales Ministerium trat ans Ruder. Auch die Einheitsbewegung in Italien wirkte auf Deutschland zurück, und der im Jahre 1859 unter Bennigsens Führung begründete Nationalverein brachte die Einigungsbestrebungen auch hier wieder kräftiger in Fluß. In dasselbe Jahr fiel der hundertjährige Geburtstag desjenigen deutschen Dichters, der vor allen anderen Freiheit und Idealismus als die großen Menschheitsgüter verkündigt und unablässig verherrlicht hatte, Friedrich Schillers. Durch die Reden, die bei der Schillerfeier in allen deutschen Gauen gehalten wurden, klang die Klage über den dumpfen, stumpfen Zeitgeist, über Geistesknechtung und Materialismus hindurch, zugleich aber auch die Hoffnung auf die nationale Zukunft Deutschlands, und hier und dort verband sich damit auch ein kräftiger Aufruf an die deutsche Tatkraft. In den Verhandlungen der deutschen Einzellandtage kamen die Erörterungen über die nationale Frage nicht zum Stillstand, und so machte die Klärung der Ansichten über ihre Lösung doch nach und nach Fortschritte. Allmählich fanden die politischen Lehren, die das Jahr 1848 dargeboten hatte, ein lebhafteres Verständnis, und die Erkenntnis reifte, daß ebenso wie im praktischen Leben überhaupt, so auch in der Politik nicht sowohl den Ideen als der Macht der realen Verhältnisse das Entscheidungswort zukäme. Nur sehr langsam

freilich kam man von dieser Einsicht auch zur praktischen Nutzanwendung in den Volksvertretungen. König Wilhelm I, der 1861 den Thron bestiegen hatte, erkannte, daß für die großen Entscheidungen, die bevorstanden, ein starkes Heer notwendig sei, die preußische Volksvertretung aber vermochte ihm in dieser Einsicht nicht zu folgen, und darüber brach in Preußen jener innere Konflikt aus, der jahrelang die Gemüter in Aufregung erhielt.

Zeigte es sich hier, daß in den breiteren Schichten noch immer die alte, an unfruchtbaren Ideen hängende Unklarheit nicht ausgerottet war, die im Jahre 1848 eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hatte, so fehlte es doch auf anderen Gebieten nicht an Anzeichen, daß die Entwicklung fortschritt und eine realistische Lebensauffassung sich in der Nation Bahn brach. Das wirtschaftliche Leben nahm gerade in den fünfziger und sechziger Jahren einen unzweifelhaften Aufschwung, die Technik wurde durch Erfindungen bereichert und durch diese die Industrie mächtig angeregt; Fabriken entstanden; der Wohlstand wuchs. Und eben diese Jahre bedeuten auch eine Blütezeit der deutschen Wissenschaft und der wissenschaftlichen Literatur. Es ist hier nicht der Ort, die Leistungen und Fortschritte der Naturwissenschaften eingehend zu behandeln; aber einzelner Erscheinungen der naturwissenschaftlichen Literatur ist doch auch in einer deutschen Literaturgeschichte zu gedenken, insofern sie neben der wissenschaftlichen Bedeutung auch durch ihre sprachliche Darstellung ausgezeichnet sind. Da sind in erster Linie das klassische Werk von Alexander von Humboldt (1769—1859), „Der Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung" (1844—58), zu nennen und die zuerst 1844 ans Licht getretenen „Chemischen Briefe" von Justus Liebig (1803—73). Die gewaltigen Fortschritte der Naturwissenschaften hatten freilich auch ihre Kehrseite. Eine volkstümlich aufklärende Literatur knüpfte an sie an, die aus ihnen eine rein materialistische und atheistische Weltanschauung zu entwickeln suchte; ihre Vertreter waren vor allen Karl Vogt aus Gießen (1817—95) und Jakob Moleschott aus Herzogenbusch (1822—93). Jener erregte mit seinen „Physiologischen

Briefen für Gebildete aller Stände" (1845), dieser mit seinem Buch „Kreislauf des Lebens. Physiologische Antworten auf Liebigs ‚Chemische Briefe'" (1852) großes Aufsehen, denn in diesen Schriften wurde zum erstenmal in Deutschland unverblümt der Materialismus gepredigt. Als beredter Verbreiter solcher Lehren erzielte Ludwig Büchner aus Darmstadt (1824—99) noch größere Erfolge. Sein in mehr als zwanzig Auflagen verbreitetes Buch „Kraft und Stoff" (1855) wirkte eben durch die Oberflächlichkeit seiner Lehren auf die Massen. Von nachhaltigster Wirkung für die Entwicklung der Naturwissenschaften auch in Deutschland wurde das Buch des englischen Naturforschers Charles Darwin „Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl" (1859); nach dem Urteile bedeutender Gelehrter ist es Darwin hier gelungen, die Wahrheit der schon von Herder und Goethe, von Schelling und Hegel vorbereiteten Entwicklungstheorie zur „Evidenz" zu erheben. In langsamer Entwicklung sind nach dieser Lehre alle Gattungen und Arten der Tierwelt — und ähnlich auch der Pflanzenwelt — im „Kampf ums Dasein", durch Zuchtwahl und natürliche Auslese und durch Anpassung an immer neue Lebensbedingungen, ohne das Eingreifen einer höheren Macht, auseinander entstanden. So geistvoll dieser Versuch einer rein natürlichen Erklärung des Entstehens der Organismen auch ist, im Grunde handelte es sich dabei doch nur um eine „Hypothese", denn zu letzten Ursachen vermochte auch Darwin nicht vorzudringen. Der „Darwinismus" wurde in Deutschland volkstümlich durch Ernst Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeschichte" (1868) und durch Dav. Friedr. Strauß' glänzend geschriebenes, inhaltlich aber nicht tief dringendes Buch „Der alte und der neue Glaube" (1872). Der in solcher Literatur sich breit machenden Oberflächlichkeit trat ein anderer Naturforscher, der Physiologe Emil Dubois-Reymond in Berlin (1818—96), in seiner kleinen, geistvollen Schrift „Über die Grenzen des Naturerkennens" (1872) entgegen. Er bestimmte den wissenschaftlichen Standpunkt dahin, daß die Naturwissenschaft von den letzten Ursachen der Welt nichts wisse und auch nie etwas wissen werde; sein Wort

„Ignoramus et ignorabimus“ — „Wir wissen nichts und werden nichts wissen“ — war ein Wort zur rechten Zeit und fand einen weithin reichenden Widerhall.

Hinter den Naturwissenschaften, die mit ihren auch für die Technik und Industrie so wichtigen Fortschritten die Welt in Aufregung hielten, trat zunächst die Philosophie weit zurück. Die deutsche idealistische Philosophie hatte mit ihrem kühnen Überspringen der Wirklichkeit scheinbar zum Bankerott des Denkens geführt, und so verhielt sich ihr gegenüber die nächste Generation zunächst durchaus ablehnend. Unter solcher Ungunst ihrer Wissenschaft hatten auch zwei Philosophen zu leiden, die sich ernstlich bestrebten, ihre Weltanschauung mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen in Einklang zu bringen, und überdies auch über eine künstlerisch so vollendete Darstellungsgabe verfügten, daß ihre Schriften auch ein unmittelbares literarisches Interesse wohl verdient hätten. Dies waren Gustav Theodor Fechner in Leipzig (1801—87), der Begründer der Psychophysik, der eine Einheit von Körper und Geist und eine Allbeseelung der Welt auf pantheistischer Grundlage lehrte, und Hermann Lotze (1817—81), der Verkünder eines edlen, auf naturwissenschaftlicher Erkenntnis aufgebauten Idealismus. In seinem „Mikrokosmus“ (1856—64) stellt Lotze, auf Leibniz und Spinoza, Fichte und Hegel sich stützend, das Selbstbewußtsein, die geistige Persönlichkeit als das wahrhaft Wirkliche hin und läßt das Reich aller lebenden Wesen in der unendlichen Persönlichkeit der Gottheit gipfeln, die nicht nur als allumfassende Substanz, sondern auch als ethische Macht die allgemeine Weltidee in sich schließt. Doch wurden diese großartigen Gedanken in ihrem Werte erst viel später erkannt. Dagegen fand, begünstigt durch die trübe Zeitstimmung nach dem Zusammenbruch der politischen Hoffnungen des Jahres 1848, ein Philosoph endlich seine Anhängerschaft, auf die er beinahe dreißig Jahre vergeblich gewartet hatte, der Philosoph des Pessimismus, Arthur Schopenhauer. Er wurde als Sohn der Schriftstellerin Johanna Schopenhauer, die später nach Weimar übersiedelte und bei Goethe wohl gelitten war, 1788 in Danzig

geboren. Nach längerem Aufenthalt in Frankreich und England veröffentlichte er 1819 sein metaphysisches Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ und ließ sich darauf für kurze Zeit als Dozent an der Berliner Universität nieder; er zog sich aber schon 1831 nach Frankfurt a. M. zurück. Hier lebte er bis zu seinem Tode (1860) als Einsiedler, verbittert über die Teilnahmlosigkeit seiner Zeitgenossen und nur noch wenig schöpferisch tätig. 1844 gab er „Die Welt als Wille und Vorstellung“ in zweiter, um einen Band vermehrter Auflage heraus, 1851 ließ er noch eine Sammlung kleiner, ungemein feiner und geistreicher Schriften unter dem Titel „Parerga und Paralipomena“ folgen. Obschon Schopenhauers Weltanschauung ganz in der Romantik wurzelte, so hatte er doch bei deren Vertretern kein Verständnis und auch keine Teilnahme gefunden. Erst seit 1848 eroberten sich seine Schriften einen immer größeren Leserkreis und einen gesteigerten Einfluß auf die ganze Geistesrichtung. Für die Literaturgeschichte ist Schopenhauer auch dadurch bedeutsam geworden, daß er der erste deutsche Philosoph war, der in einem auch für Uneingeweihte verständlichen Stile mit Eindringlichkeit und Klarheit zu schreiben wußte.

Von Kant und Fichte ausgehend, erfaßte Schopenhauer, als echter Romantiker, die Welt als bloße „Vorstellung“, die aber ein innerlich tätiger „Wille“ zusammenhält, ordnet und leitet. Dieser „Wille“, der nur im Menschen „Vorstellung“ geworden ist, ist der wahre Grund des Lebens; ihn verstand Schopenhauer als blinden, ziellosen, ewig unbefriedigten Drang, der, wenn er einmal befriedigt wird, in „Langeweile“ fällt und also ewig unbefriedigt weiter drängen muß. Aus dieser Anschauung, daß das Leben nur ein Leiden sei, ergibt sich ein trüber Pessimismus, der Lust und Freude nur negativ als das Freisein von Leid, als das Aufatmen von einer Last begreifen kann und die Welt ziellos zwischen Sehnsucht und Langeweile pendeln sieht. Die Erlösung von diesem leidvollen, ruhelosen Leben fand Schopenhauer in der gelassenen Erhebung über das kleine Dasein in völliger Resignation und

Abkehr von der Welt, in einer quietistischen Selbstvernichtung im Sinne der alten Mystiker, Asketen und buddhistischen Büßer. Diese pessimistische Philosophie Schopenhauers ist zweifellos eine Ausläuferin der Weltschmerzstimmung, die Byron in die Literatur eingeführt hatte und die der Italiener Leopardi am düstersten in das Wort zusammenfaßte:

Nur Schmerz und Langweil bietet
das Leben, andres nicht. Die Welt ist Kot.

Natürlich haben Schopenhauer auch manche Erfahrungen des eigenen Lebens und die an Grillen und Widersprüchen reiche Veranlagung auf solche Gedankenreihen hingeführt. Man darf auch nicht verkennen, daß seine Philosophie eine gewissermaßen notwendige Abwendung von dem schönfärbenden Optimismus und jenem oberflächlichen Kulturenthusiasmus war, der sich infolge der Aufklärung eingestellt hatte. Zu bewundern bleibt die Selbständigkeit und Eigenart und die Kraft, mit der er den sittlichen Grundstimmungen Ausdruck zu verleihen vermag. Namentlich alle ästhetischen Probleme fanden bei ihm tiefes Verständnis und feinsinnigste Förderung. Über das Wesen der Kunst, zumal über die Musik, äußerte er Gedanken von dauerndem Werte. Kein Wunder, daß gerade die Künstler von ihm in hohem Maße angezogen wurden. Von besonderer Bedeutung wurde für Schopenhauer und seine Philosophie, daß sich Richard Wagner, der stärkste musikalische Geist der Zeit, in seinen späteren Schriften zu dessen Weltanschauung bekannte, so daß man sie auch deutlich im „Ring des Nibelungen" widerklingen hört.

Wie wenig indes das deutsche Volk in seiner Gesamtheit trotz des Scheiterns seiner nationalen Hoffnungen den Glauben an seine Zukunft verlor, erhellt aus dem Aufschwung, den in den Jahren von 1850 bis 1870 die Pflege der Geschichtswissenschaften in Deutschland gewann. Eine ungewöhnliche Zahl von historiographischen Meisterwerken trat in jenem Zeitraum ans Licht, von Werken, deren Vorzug es zugleich war, daß sie den Deutschen zeigten, wie man strenge Wissenschaftlichkeit mit edler Darstellung verbinden kann. Der erste der deutschen Historiker des neunzehnten

Jahrhunderts war Leopold Ranke (1795—1886). Unter seinen Werken ragte zunächst hervor: „Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert" (1834—36) und das Gegenstück dazu, die „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation" (1839—47). Dazu kamen dann weiter die „Zwölf Bücher preußischer Geschichte" (1847—48), die „Französische Geschichte vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert" (1852—61) und die „Englische Geschichte vornehmlich im 17. Jahrhundert" (1859—68), endlich die noch im späten Alter begonnene Weltgeschichte (1881—88). Rankes Schüler, Wilhelm Giesebrecht aus Königsberg (1814—89), wurde durch die Sehnsucht der Gegenwart nach einem neuen deutschen Kaisertum angeregt, das Bild der großen Vergangenheit in seiner aus den Quellen geschöpften „Geschichte der deutschen Kaiserzeit" (1855—90) aufzurollen, und übte zumal auf die deutsche Jugend einen großen Einfluß. Eine Ergänzung und ein Seitenstück zu diesem Werk bildet die „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" von Ferdinand Gregorovius (1821—91), der die deutsche Literatur auch durch jene klassischen Schilderungen der italienischen Landschaft und Geschichte bereicherte, die unter dem Titel „Wanderjahre in Italien" von 1856 bis 1877 in fünf Bänden erschienen. Wie diese Werke auf die Belebung des nationalen Gedankens im allgemeinen Einfluß gewannen, so suchte Joh. Gust. Droysen (1804—84) in seiner „Geschichte der preußischen Politik" (1855—85) an der Hand der Quellen den nationalen Beruf Preußens für Deutschland aus der bisherigen Entwicklung seines Staatslebens zu erweisen. Auch sein „Leben des Feldmarschalls Grafen Yorck von Wartenburg" (1851) trug zur Stärkung des deutschen Staatsgedankens bei. Ihm schloß sich als überzeugter und begeisterter Verkünder der auf Preußen gerichteten Hoffnungen der Süddeutsche Ludwig Häusser (1818—67) an. Seine in den Jahren 1854—57 erschienene „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des Deutschen Bundes" stellte die Zeit der Revolution und des deutschen Befreiungskampfes zum erstenmal auf Grund genauer archivalischer

Forschung dar und beseitigte ebenso wie das Werk des in Düsseldorf geborenen Historikers Heinrich von Sybel (1817—95) über die „Geschichte der Revolutionszeit von 1789 bis 1800" manche Vorurteile gegen Preußen und sein Verhalten in jenen entscheidungsvollen Zeiten. Alle diese rasch nacheinander hervortretenden Meisterwerke der historischen Literatur waren nicht nur für die Gelehrten bestimmt, sondern sie fanden Eingang in die gebildeten Kreise überhaupt. Sie waren ohne Ausnahme von einer stolzen Zuversicht hinsichtlich der Zukunft Deutschlands getragen und wirkten wesentlich mit zur Stärkung und Kräftigung des nationalen Geistes und der vaterländischen Hoffnungen, deren Erfüllung schon nahe war. Wie sehr aber die Deutschen sich bewußt blieben, daß ihre Kultur nicht einseitig werden dürfe und daß ihre Wurzeln nicht nur in der nationalen Vergangenheit ruhten, sondern weiter zurücklagen, nämlich in der Geschichte der Menschheit, im alten Orient und vor allem im klassischen Altertum, das allzeit die deutsche Bildung aufs reichste befruchtete: dafür legen — um nur einiges zu nennen — die beiden Meisterwerke des Schleswigers Theodor Mommsen (1817—1903) „Römische Geschichte" und des Lübeckers Ernst Curtius (1814—96) „Griechische Geschichte", die in den fünfziger Jahren entstanden, vollgültiges Zeugnis ab.

Aber nicht nur auf dem Gebiet der politischen Geschichte, der freilich das Interesse der Zeit auch vor allem zugewendet war, finden wir in dieser früchtereichen Zeit so bedeutende und glänzende Leistungen, sondern auch in der Literatur- und Kunstgeschichte entstanden gleichzeitig epochemachende Werke. Die „Geschichte der deutschen Dichtung" von Gervinus (1805—71), die zuerst in den Jahren 1835—42 erschien, aber von dem Verfasser wiederholt neu bearbeitet wurde, bewahrte ihre grundlegende Bedeutung trotz mancher Einseitigkeit. Einen großen Einfluß auf weitere Kreise gewann die kürzer gefaßte „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" des Marburger Professors der Theologie Vilmar (1800—68), die zuerst 1845 erschien und sich rasch als deutsches Haus- und Familienbuch einbürgerte. Die Literaturgeschichte des achtzehnten

Jahrhunderts fand eine glänzende Darstellung in dem großen, 1851—70 erschienenen Werke des Dresdener Professors Herm. Th. Hettner (1821—82). Ihr reiht sich die „Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland seit Leibniz" von Julian Schmidt (1818—86) würdig an.. Von nachhaltiger Bedeutung waren die beiden Werke des Hallenser Professors Rudolf Haym (1821—1901) über Herder (1877—85) und über die „Romantische Schule" (1870). Das grundlegende Werk über die Geschichte der bildenden Künste schrieb 1843—64 ein Jurist, Karl Schnaase aus Danzig (1798—1875). Der Österreicher Anton Springer (1825—91), der Baseler Jakob Burckhardt (1818—97) und der Sohn Wilhelm Grimms, Herman Grimm (1828—91), befruchteten mit glänzenden Werken ebenso die allgemeine Kultur- wie insbesondere die Kunstgeschichte. Springers „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" (1867), Burckhardts „Kultur der Renaissance" (1860) und Herman Grimms „Leben Michelangelos" (1860) sind drei maßgebende Bücher, die noch lange fortzuleben verdienen. Zwei bahnbrechende Werke auf dem Gebiete der Geschichte der Philosophie, die „Geschichte der alten Philosophie" von Eduard Zeller (1841—1908) und die „Geschichte der neueren Philosophie" von Kuno Fischer (1824—1908), entstanden ebenfalls in jenen Jahren. Für die Vereinigung gründlicher Wissenschaftlichkeit mit schöner Form und edler Gemeinverständlichkeit bieten auch die kulturgeschichtlichen Schriften des Balten Viktor Hehn (1813—90) — „Kulturpflanzen und Haustiere", „Gedanken über Goethe", „Italien" — ausgezeichnete Muster. Die deutsche Prosaliteratur war vielleicht nie fruchtbarer und glänzender als in dem Zeitraum von 1848 bis 1870. Auch eine neue Literaturgattung, die mit ihrer Verschmelzung dichterischer Anschauung und objektiver Erkenntnis in der Folgezeit sich noch weiter entfaltete, wurde damals in Deutschland nach dem Vorbilde der Engländer und Franzosen zuerst ausgebaut, nämlich der wissenschaftliche „Essay", in dem auch mehrere der genannten Historiker wie Curtius, Gregorovius, Herman Grimm, Anton Springer Treffliches leisteten.

Es ist das übereinstimmende Kennzeichen der ganzen wissenschaftlichen Literatur der Zeit, daß in ihr ein entschieden realistischer Zug vorherrscht und sich mit jener ernsten Forschung verbindet, die sich auf Tatsachen stützt und das Bestreben hat, nur das als wahr anzuerkennen, von dessen Dasein sie sich selbst überzeugt hat. Die romantische Naturphilosophie hatte völlig vor der experimentellen Naturwissenschaft die Segel streichen müssen, aber auch die metaphysischen Lehrgebäude der idealistischen Philosophie hatten für das lebende Geschlecht ihren Wert verloren. Die Welt änderte ihr Angesicht. Die gesamte Gestaltung der öffentlichen Verhältnisse, die Belebung von Handel und Industrie, die fortschreitende Befreiung des wirtschaftlichen und sozialen Lebens, die modernen Verkehrseinrichtungen: alles hatte einen neuartigen Zug. Wenn aber Gervinus im Jahre 1842 am Schlusse seiner „Geschichte der deutschen Dichtung" glaubte, den Deutschen den Rat geben zu sollen, nun eine Zeitlang den Wettkampf der Kunst ruhen zu lassen und sich auf die Politik zu beschränken, so irrte er. Solange ein Volk lebendig ist, solange regt sich in ihm auch der Trieb, sich künstlerisch zu betätigen. Und der Wettkampf der Kunst war tatsächlich für das deutsche Volk noch lange nicht beendigt, auch nicht, nachdem es ein großes Ziel endlich erkämpft und die ersehnte politische Mündigkeit und nationale Einigung erreicht hatte. Freilich die Jungdeutschen hatten nicht gehalten, was sie in Aussicht gestellt hatten. Auch über den epigonenhaften Charakter der Bestrebungen, die im Gegensatz zu der Tendenzpoesie der Jungdeutschen wieder in die klassischen oder romantischen Bahnen einzulenken suchten, wie das z. B. Emanuel Geibel unternahm, der als junger Lyriker in den vierziger Jahren sich großen Beifalls erfreute, konnte das geübte Auge eines Gervinus sich nicht täuschen. Aber schon als er jene denkwürdigen Worte schrieb, waren, ihm unbemerkt, auch in der Dichtung Kräfte an der Arbeit, ein neues großes Kunstideal dem alten an die Seite zu stellen, nicht auf dem Wege theoretischer Untersuchungen, Behauptungen und Kämpfe, sondern durch ehrliche künstlerische Arbeit, durch großartige Schöpfungen. Sie hatten nicht

den Ehrgeiz, um jeden Preis Neues zu bringen, aber indem sie an die besten Überlieferungen der Vergangenheit anknüpften, strebten sie trotzdem neue Ziele auf neuen Wegen an. Von den Jungdeutschen unterschieden sie sich durch ihr künstlerisches Bestreben und durch die Ablehnung alles Tendenziösen, von den Klassikern und Romantikern durch engeren Zusammenhang mit der Wirklichkeit, durch die Bemühung, ihre dichterischen Gebilde psychologisch bis ins Reich des Unbewußten hinab zu vertiefen und dabei innerlich wahr zu gestalten, selbst auf Kosten ästhetischer Schönheit. Nicht den schönen Schein, sondern die Wahrheit suchten sie; daher pflegt man sie unter dem Namen „Realisten" zusammenzufassen.

2. Vorläufer des realistischen Dramas. Hebbel und Otto Ludwig.

Alle Schlagwörter, mit denen wir ganze Zeiten zu kennzeichnen pflegen — obwohl diese ja stets gar mannigfaltige Erscheinungen und Strömungen in sich schließen —, sind im wesentlichen nur ein Notbehelf. So bedarf auch das Wort Realismus erst einer genaueren Bestimmung, ehe wir es in unzweideutiger Weise benutzen und damit das Wesen derjenigen literarischen Epoche zusammenfassen können, die in den dreißiger und vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts den Klassizismus und die Romantik ablöste, um in den fünfziger und sechziger Jahren zu einem der bedeutendsten Höhepunkte unserer Literatur überhaupt zu werden. Realisten hat es ja, ebenso wie die Vertreter des Gegensatzes, Idealisten, zu allen Zeiten auch in der Kunst gegeben. Realisten nennen wir Homer, Shakespeare, auch Goethe in vielen seiner Dichtungen, kurz diejenigen Dichter, die Schiller naive nennt, weil sie ihre Kunst auf die Realität des Lebens gründen, freilich nicht ohne diese in eine höhere, künstlerische Sphäre emporzuheben. Realisten nennen wir aber auch jene Dichter, die in der Nachahmung und getreuen Abbildung der Natur das Wesen der Kunst suchen, die „Naturalisten", wie man sie neuerdings besser bezeichnet hat. Der poetische Realismus aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts deckt sich mit diesen beiden Begriffen von Realismus nicht. Man muß sich erinnern, daß dieser als ein Rückschlag auf die klassisch-romantische Epoche folgte, die schließlich zur Verzerrung des wahren Idealismus, nämlich zur Phantasterei geführt hatte. Auf die Gefahr einer solchen Entwicklung und ihre Folgen hatte schon Schiller, der große Vertreter einer idealistischen Dichtung, am

Schlusse seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" hingewiesen. Von der „Karikatur des Realisten", dem „reinen Empiriker", der sich in der Kunst eben als Naturalist offenbart, und von dem Phantasten sagt er dort: „Eben die Natur, der er sich blindlings überliefert, läßt ihn nicht ganz sinken; ihre ewigen Grenzen schützen ihn, ihre unerschöpflichen Hilfsmittel retten ihn. Wenn dagegen der wahre Idealismus in seinen Wirkungen unsicher und öfters gefährlich ist, so ist der falsche in den seinigen schrecklich. Der Phantast verläßt die Natur aus bloßer Willkür, um den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können. Der Phantast verleugnet also nicht bloß den menschlichen — er verleugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts." Auf diesen Abweg der Phantasterei hatte sich aber inzwischen sowohl die pseudoromantische wie die pseudoklassische Richtung verleiten lassen. Am augenscheinlichsten wurde dies im Drama, wie ja auf die Unfruchtbarkeit des romantischen Dramas, von Kleist und Grillparzer abgesehen, schon früher wiederholt hingewiesen werden mußte. Aber auch die Nachahmer Schillers, die noch die ernste dramatische Kunst vertraten, in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, während deren tatsächlich Iffland und Kotzebue die Bühne beherrschten, verloren sich in ein tönendes, donnerndes, charakterloses Phrasenwesen. So war die Ansicht nicht unberechtigt, daß sich die Kunst, ganz besonders aber die dramatische, lediglich in alten, ausgefahrenen Geleisen bewege: sie entspreche nicht mehr dem Geiste und Leben der Gegenwart, die in der Tat auf allen Gebieten, dem wirtschaftlichen und sozialen und dem politischen, in unaufhaltsamem Fortschritt begriffen sei, ja sie habe die Fühlung mit dem Leben nicht allein ihrer Zeit, sondern mit dem Leben überhaupt verloren. Daß die Jungdeutschen aus diesem Empfinden heraus die Kunst in das Getriebe der Politik hineinzerrten, brachte keine Besserung; es kam dabei nur ein Zwittergeschöpf, der Journalismus, zur Welt, die Kunst aber ging in die Brüche. Ein Anstoß ging gleichwohl von den Jungdeutschen aus. Aber den wahren Weg zu finden, die Kunst auf den Boden des

Wirklichen zu stellen, ohne sie in ihrem Wesen, in ihrer Schönheit herabzuzerren, somit realistisch zu sein und doch zugleich künstlerisch: zur Lösung dieses Problems waren Dichter mit den reinsten Begriffen von dem hohen Adel der Kunst nötig, tief angelegte Naturen, die es mit Goethes „Künstlerlied" hielten:

Wie Natur im Vielgebilde
einen Gott mir offenbart,
so im weiten Kunstgefilde
webt ein Sinn der ew'gen Art;
dieses ist der Sinn der Wahrheit,
der sich nur mit Schönem schmückt
und getrost der höchsten Klarheit
hellsten Tags entgegenblickt.

Nicht etwa eine getreue Nachbildung des Wirklichen also, ein Abklatsch der Natur, ist das Wesen dieses dichterischen Realismus, sondern der Schein des Wirklichen, erfüllt von innerer Wahrheit und Wahrhaftigkeit. Seine bedeutendsten Vertreter in der Dichtung, zumal der dramatischen, Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, suchten, das wahre Wesen der Welt und die verborgenen ewigen Gesetze der menschlichen Seele in ihren Kunstwerken zu enthüllen. Ihr dichterischer Sinn war daher nicht wie derjenige der Romantiker und der Jungdeutschen dem Rein-Stofflichen, sondern dem Menschlich-Bedeutungsvollen zugewandt. Daß hierbei auch die abgründigen Tiefen der menschlichen Seele, die Schattenseiten der Welt nicht übergangen werden konnten, liegt auf der Hand. Auch sie gehören ja zum Wahren; ohne sie wäre das Bild des Lebens unvollständig. So bedeutet auch der Realismus im letzten Grunde den natürlichen Rückschlag gegenüber der ästhetisierenden Romantik, die sich ins Phantastische verlor, und die Rückkehr zu einer großen, sachlichen Kunst im Geist der Klassiker.

Auf allen Gebieten der Literatur hat der neu erschlossene und zugleich schöpferische Wirklichkeitssinn fruchtbare Anregungen gegeben und zum Aufschwung geführt, in der Lyrik und im Roman, am meisten aber im Drama. Die dramatische Kunst war einer Erneuerung und einer Erhebung wohl auch am meisten bedürftig;

die Bühne befand sich wieder ganz in den Händen geschickter, aber gänzlich bedeutungsloser Stückeschreiber, während das künstlerische Drama bloßes Buchdrama geworden war. Man hätte wohl erwarten dürfen, daß Schiller, der in so bewundernswerter Weise Bühnenwirksamkeit und reine Kunst vereinigte, auf dem dramatischen Gebiet Nachfolger finden würde. Körner und Uhland versuchten es auch, seine Wege zu gehen; beiden mehr lyrisch veranlagten Dichtern fehlte aber Schillers echt dramatischer Geist und das Feuer seiner leidenschaftlichen Seele. Immerhin sind beide nicht so ganz unwürdige Nachfolger des Meisters. Einigermaßen erträglich ahmen den Stil Schillers auch noch die Werke von Friedrich von Uechtritz (1800—75) nach, der ein Freund Immermanns und wie dieser Landgerichtsrat in Düsseldorf war, in späteren Jahren auch trotz seiner ausgesprochen konservativen Kunstrichtung und Lebensanschauung zu Hebbel in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Er sowohl wie der bayerische Minister Eduard von Schenk (1788—1841) und dessen Freund und Schützling, der jungverstorbene Berliner Michael Beer (1800—33), ein Bruder des Komponisten Meyerbeer, waren talentvolle Dilettanten, die unbekümmert um die Theatertechnik durch Begeisterung ihr mangelndes Können zu ersetzen hofften. Geschickter als sie verstanden einige Schauspieler und Theaterdirektoren, den Schillerschen Stil wenigstens in seiner Wirkung auf das Publikum nachzuahmen, so August Klingemann aus Braunschweig (1777—1831), Leiter des Hoftheaters in seiner Vaterstadt, der ein Gegenstück zum „Tell", „Wolfenschießen", und einen „Faust" schrieb, und Franz von Holbein (1779—1855), Theaterleiter in Bamberg, Karlsruhe, Prag, Hannover und Wien, der Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" und die „Bürgschaft" in Dramen umsetzte. Aber auch sie wurden noch an Gewandtheit der Mache und an Erfolg von Ernst Raupach (1784—1852), einem Pfarrerssohn aus Schlesien, übertroffen, der einige Jahre Professor in Petersburg war und in Anerkennung seiner Verdienste als Dramendichter zum preußischen Geheimrat ernannt wurde. Raupach war ein

Vielschreiber, der in die Fußtapfen Kotzebues trat und dem Sensationshunger des Publikums diente; mit einigen seiner Werke, wie „Der Traum ein Märchen“ (1822) und vor allem dem Volksdrama „Der Müller und sein Kind“ (1835), erzielte er auch dauernde Bühnenerfolge. Das letztgenannte Werk gehört in die Reihe der damals so beliebten Gespenster- und Rührstücke und erhielt sich, zumal in Österreich, bis in die Gegenwart auf der Bühne. Die Fabel des Trauerspiels, das im Jahre 1706 spielt, knüpft an eine alte Volkssage an, wonach man in der Christnacht alle im künftigen Jahre sterbenden Personen soll über den Friedhof wandeln sehen. Der Held des Stückes, der Müllerbursche Konrad, hat ein Interesse an dem Tod des alten Müllers, der ihm seine Tochter Marie aus Geiz und Bauernstolz versagt: um zu sehen, was er etwa vom Schicksal erhoffen dürfe, begibt er sich in der Weihnacht auf den Friedhof, schläft aber dort ein und hat ein Traumgesicht, in dem er nicht nur den Müller, sondern auch dessen Tochter Marie, seine Geliebte, erblickt. Dieses Traumgesicht erschüttert ihn tief und wird, nachdem er den Beteiligten Mitteilung gemacht hat, die Ursache zu dem jähen Tod des Müllers, aber auch der Tochter, die von Stund an dahinsiecht, jedoch auf dem Sterbebett dem reumütigen Konrad Verzeihung gewährt. So schließt das Drama mit einer Rührszene, die, wie auch in anderen Stücken dieses Dichters, nie ihren Zweck verfehlte. Von der „moralischen Anstalt“, die nach Schiller die Schaubühne sein sollte, blieb hier nichts als Sentimentalität übrig, und nicht anders stand es mit den rührseligen Stücken der Birch-Pfeiffer, die an Beliebtheit und Zugkraft bald die Raupachs noch weit übertrafen. Charlotte Pfeiffer, geboren 1800 zu Stuttgart, ging zur Bühne und heiratete den Schriftsteller Birch; sie wurde 1844 Mitglied des Hoftheaters zu Berlin und starb dort 1868. Eine erstaunliche Fähigkeit, beliebte Erzählungen und Romane zu dramatisieren, ist der Birch-Pfeiffer nicht abzustreiten. Mit ihren Dramen „Der Glöckner von Notre-Dame“ nach Victor Hugo (1837), „Dorf und Stadt“ nach Berthold Auerbachs „Frau Professorin“ (1847), „Die Waise aus Lowood“

nach dem Roman „Jane Eyre“ der Charlotte Bronte (1855), „Die Grille“ nach „La petite fadette“ von George Sand (1856) fesselte, spannte und rührte sie die Zuhörerschaft in unerreichter Weise, und viele Schauspieler verdankten ihr die wirksamsten Rollen. Einen Nebenbuhler fand sie seit Anfang der vierziger Jahre in dem rheinischen Schauspieler Roderich Benedix (1811—73), der einerseits das gemütliche kleinstädtische Bürgerleben und anderseits mit besonderem Geschick das derblustige Studentenleben darzustellen verstand. Einige seiner Stücke, „Das bemooste Haupt“ (1841), „Die relegierten Studenten“, „Doktor Wespe“, „Die zärtlichen Verwandten“, werden noch heute gelegentlich mit Erfolg gegeben.

Für ihre nicht gering anzuschlagende Bühnentechnik verdankten alle diese Theaterdichter das meiste den gleichzeitigen französischen Theaterdichtern, Victor Hugo (1802—85), dem älteren Alexander Dumas (1803—70) und dem geschicktesten und erfolgreichsten von allen, Eugène Scribe (1791—1861). Dieser hatte eine glänzende Theatertechnik ausgebildet, die zwar nur mit äußerlichen Mitteln arbeitete, aber sehr unterhaltend wirkte und auf alle Neigungen und Triebe des breiten Zuschauerkreises berechnet war. Unter Scribes Einfluß stehen dann seit den dreißiger Jahren auch alle deutschen Tages- und Unterhaltungsdramatiker. Als verhältnismäßig selbständiger Schüler der Franzosen zeigt sich der Wiener Eduard von Bauernfeld (1802—90), ein Freund Schuberts, Moritz von Schwinds und Grillparzers; er verstand namentlich in seinen Lustspielen — wie „Bürgerlich und Romantisch“ (1835) — das elegante Leben in den Wiener vormärzlichen Salons getreu und lustig darzustellen.

In der ganzen ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hatte Wien die führende Rolle auf dem Gebiet des deutschen Theaters. Das Hofburgtheater war durch die Bemühungen bedeutender Dramaturgen, wie Joseph Schreyvogels (1768—1832) und Joh. Ludwig Deinhardsteins (1794—1859), an die Spitze aller deutschen Bühnen getreten. Diese beiden Männer machten sich auch als Dichter einen Namen, jener als Übersetzer, vornehmlich

Calderonscher Werke, dieser durch eine Reihe von Künstlerdramen: „Hans Sachs", „Boccaccio", „Salvator Rosa", „Fürst und Dichter" (Goethe) und einige geschickte Lustspiele. Das Burgtheater stand aber in Wien durchaus nicht allein, auch die Vorstadttheater, so vor allem das Theater „an der Wien", die Theater „in der Josephstadt" und „in der Leopoldstadt", auf deren Bühnen die Stücke des großen Wiener Volksdichters Raimund gespielt wurden, erhoben sich weit über die gewöhnliche Stufe deutscher Bühnen. Es ist überaus merkwürdig, mit welcher Tatkraft und mit welchem Erfolg die alte Kaiserstadt, die solange ziemlich außerhalb des gesamten deutschen literarischen Lebens gestanden hatte, plötzlich die Führung im Gebiet des Theaters übernahm. Die Erklärung, daß die Regierung Metternichs das Schauspiel zu heben bemüht gewesen sei, um das Volk von der Politik abzulenken, genügt nicht, wenn man bedenkt, daß Wien in der ersten Hälfte des Jahrhunderts überhaupt eine ganze Reihe großer schöpferischer Künstler hervorbrachte, die sich durch ein politisches Machtgebot nicht hervorrufen lassen. In der Musik trug Schubert, in der Malerei Schwind, im Drama Grillparzer den Ruhm der Vaterstadt durch ganz Deutschland. Und neben Grillparzer standen die kleineren, immerhin jedoch beachtenswerten Talente, wie außer Bauernfeld Friedrich Halm, eigentlich Freiherr von Münch-Bellinghausen (1806—71). Er hat mit seinen pathetischen Dramen, die in idealisierender Weise historisch-sagenhafte Stoffe behandeln: „Griseldis" (1835), „König und Bauer" (1841, nach Lope de Vega), „Der Sohn der Wildnis" (1842), „Der Fechter von Ravenna" (1854), bis in unsere Zeit seine begeisterten Verehrer gefunden. Die Dichtungen Halms — unter ihnen auch einige in ihrer Art treffliche Erzählungen, „Die Marzipanlise", „Das Haus an der Veronabrücke" — waren nicht eigentlich wienerisch, ebensowenig die Hermann Mosenthals (1821—77), der zwar in Wien lebte, aber aus Kassel stammte. Mosenthals pathetisches Volksschauspiel „Deborah" (1849) war lange Zeit ein Zugstück aller deutschen Bühnen, und auch mit der damals modischen Dramatisierung be-

liebter Erzählungen in der Art der Birch-Pfeiffer — mit „Dichterleben" (nach Otto Müllers Roman „Bürger") und dem „Sonnwendhof" (nach Jeremias Gotthelf) — hatte er nicht geringes Glück.

Ein ausgesprochen wienerischer, nur auf diesem Boden möglicher Volksdichter erstand dagegen in Ferdinand Raimund. Er knüpfte an die alten Hanswurst- und Zauberstücke an, die in seiner Vaterstadt noch immer lebendig, in Norddeutschland leider längst durch Gottsched verbannt waren, und schuf so einige der bedeutendsten volkstümlichen Dichtungen unserer dramatischen Literatur.

Raimund wurde am 1. Juni 1790 in der Wiener Vorstadt Mariahilf als Sohn armer Eltern geboren. Erst Zuckerbäcker, dann Schauspieler, hatte er, zumal in komischen Rollen, die er stets auf eine vornehme Weise veredelte, steigenden Erfolg. Erst 1823 begann er mit dem „Barometermacher auf der Zauberinsel" sein eigenes dramatisches Schaffen. Dieses Erstlingswerk, dessen Stoff der Fortunatsage verwandt ist, steht noch ganz in der Überlieferung der Wiener Zauberposse, deren Aufmachung durch das Textbuch zu Mozarts „Zauberflöte" bekannt ist: Papageno, der alte Hanswurst, der Kasperl, der komische Diener; Papagena, sein Gretel, die schnippische Zofe; der gute, edle Märchenprinz Tamino, der ritterliche Befreier der gefangenen Prinzessin Pamina; der gute Geist Sarastro und der böse Geist, die Königin der Nacht. Nach diesem Grundriß sind auch die Schauspiele Raimunds gebaut, nur vertiefte und veredelte er den zauberhaften und den possenhaften Einschlag. Seine Größe aber beruht in der Art, wie er beides, eine zarte, gedankenvolle Handlung und die Hanswurstiade, zu verbinden versteht, wie er ergreifend wirkt, ohne in Sentimentalität zu verfallen, und humorvoll und witzig, ohne rüpelhaft und platt zu werden. Während der „Barometermacher" noch wenig die Eigenart Raimunds zeigt, hat sie sich in seinem nächsten Stück: „Der Diamant des Geisterkönigs" (1824) schon weiter ausgebildet, und in dem folgenden: „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär" (1826) ist sie schon zur Reife gediehen. Das Rührende und das Komische ist in dieser Dichtung in

wirklich meisterhafter Weise verschmolzen, und die Menschen und die Geisterwelt und selbst allegorische Figuren bewegen sich aufs natürlichste durcheinander. Mächtige Feen mit ihren Magiern und Hanshofmeistern, aber auch Amor und Hymen, die Zufriedenheit, der Neid, der Haß, die Jugend und das Alter mit ihrem Gefolge, Geister und Genien, die nach manchen-Irrungen den Bauern, der reich geworden, und seine Kinder zum Glück der Einfachheit und Zufriedenheit zurückführen, sind nicht weniger lebenswahr gezeichnet als die Menschen selbst, als vor allem der Bauer selbst, der erst zum Millionär und dann zum Aschenmann wird und in dem traurigen Ausruf „Ein Aschen! Ein Aschen!" das ganze Elend der Welt zusammenfaßt.

Nach dem großen Erfolge seiner ersten Dichtungen ließ sich Raimund zu dem Ehrgeiz hinreißen, gleich seinem Freunde Grillparzer ernsthafte „hohe Tragödien" schreiben zu wollen, doch damit war ihm kein Erfolg beschieden. „Die gefesselte Phantasie" (1826), „Moisasurs Zauberfluch" (1827), „Die unheilbringende Krone" (1829) sind schmerzliche Zeugnisse von diesem gesteigerten Wollen und geschwächten Können. Sobald aber Raimund sich wieder auf sein eigenstes Gebiet begab, wie in den Stücken „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828) und „Der Verschwender" (1834), zeigte sich auch wieder seine ursprüngliche und glänzende Begabung. „Der Alpenkönig", in dem der edle Berggeist dem Menschenfeinde Rappelkopf sein eigenes Wesen spiegelhaft vorspielt und ihn so heilt und bessert, kann sich mit allen Ehren und unübertroffen neben die besten Komödien unserer Literatur stellen. Auch „Der Verschwender" ist in seiner Weise ein klassisches Werk. Hier bringt sich ein reicher Edelmann durch wahnwitzige Vergeudung um all sein Geld und Gut, wird aber schließlich durch seinen guten Genius gerettet, der als Bettler sich ihm in seinen guten Tagen aufgedrängt, damals reichste Geschenke von ihm erhalten und so einen guten Teil des Vermögens bewahrt hat.

Aber eine tiefe Melancholie, die Raimunds Wesen durchsetzte und durch eheliche Plagen und die Verzweiflung über die Schranken

seiner Kunst gesteigert wurde, ließ ihn keine Freude an seinen Erfolgen, keine Freude am Leben finden. Mit dem „Alpenkönig" hatte er sich einige Zeit von dem heraudrängenden Menschenhaß befreit, wie er selbst schrieb:

Alles Üble, was ich schwer empfunden,
ist mir leicht aus dem Gemüt entschwunden.
Verachtung, Zorn, mißtrauisches Erbeben,
der Rache Wut, die Unlust zu dem Leben,
Beschämung, Reu, kurz Leiden unermessen . . .
All dies ist wie ein Zaubertraum erblichen,
die Leidenschaften sind der Brust entwichen.

Auch durch den „Verschwender" strahlt zum Schluß ein stiller, fröhlicher Geist, der sich in das Wesen der Welt zu schicken weiß. Valentin, der Tischler und einstige Diener des Verschwenders, faßt diese verklärte humorvolle Stimmung zusammen in dem bekannten Lied:

Da streiten sich die Leut herum
oft um den Wert des Glücks,
der eine heißt den andern dumm,
am End weiß keiner nix,

mit dem Schluß:

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub
und zupft mich: Brüderl, kumm,
da stell ich mich im Anfang taub
und schau mich gar nicht um.
Doch sagt er: Lieber Valentin,
mach keine Umständ, geh!
Da leg ich meinen Hobel hin
und sag der Welt adje.

Aber der Dichter wartete nicht, bis der Tod ihn am Ärmel zupfte. Immer dunkler zogen sich die Schatten der Schwermut um ihn zusammen; am 5. September 1836 starb er durch eigene Hand. Dieser Verzweiflungsschritt wurde anscheinend durch den Zorn über die Erfolge beschleunigt, die der Wiener Schauspieler Johann Nestroy (1802—62) mit seinen in den besten Teilen von Raimund abhängigen Volksstücken errang; freilich mißbrauchte Nestroy in ihnen auf gewissenlose Weise sein nicht unbedeutendes Talent, um dem gewöhnlichsten Geschmack des großen Publikums zu schmeicheln. Stücke wie „Der böse Geist Lumpazivagabundus" (1833) oder „Einen Jux will er sich machen" (1842) tun ja noch heute ihre Wirkung.

Als Grillparzer Raimunds „Alpenkönig" gesehen hatte, schrieb er: „Man muß die Wüste der neuesten Poesie durchwandelt haben,

gefühlt haben, wie Naturwahrheit und Leben ... sich nach und nach ganz zurückzuziehen droht, um das Erquickende dieser frischen Quelle ganz zu empfinden." Damit ist klar bezeichnet, was Raimund, obwohl er an alte und älteste Überlieferung anknüpft, für seine Zeit so bedeutend macht. Wie Grillparzer selbst, so fehlte aber eben auch Raimund die vorwärtsdrängende Tatkraft, die, wie es scheint, auf dem Boden Wiens schwerer gedeiht als im Norden. Beide Dichter gaben den Kampf zu früh auf. Um wirklich der „Naturwahrheit" und dem „Leben" die Bahn frei zu machen, waren kräftigere Naturen notwendig. Als Grillparzer jene Worte schrieb, war Hebbel allerdings noch weit von seinem Ziele: dagegen hatte ein anderer Dichter schon seine ersten Werke veröffentlicht, der, was man auch sonst gegen seinen oft hervortretenden Mangel an Naturwahrheit einwenden mag, zum mindesten den hohen dramatischen Drang, die leidenschaftliche Seele, das verzehrende innere Feuer besaß, die nun einmal die Grundvoraussetzung alles dramatischen Erfolges bilden, — Grabbe. Dieser viel geschmähte, tief unglückliche Dichter war freilich ein Genie, jedoch im Wollen ungleich stärker als im Können, er ist auch wegen der Ungebundenheit seines Lebenswandels jenen problematischen Größen, an denen die deutsche Literaturgeschichte reicher ist als irgendeine andere, den Günther, Bürger, Lenz und andern, anzureihen. Er steht in gewissem Sinne in der Mitte zwischen Kleist und Hebbel. Wirkliche Kunstwerke zu schaffen, an denen sich die Nachwelt erfreuen konnte, war Grabbe versagt; wichtige Anregungen hat er zweifellos gegeben.

Christian Dietrich Grabbe wurde am 11. Dezember 1801 in Detmold als Sohn armer, rechtschaffener Eltern geboren; der Vater war Verwalter des Detmolder Zuchthauses. Grabbe bezog, nachdem er in seiner Vaterstadt das Gymnasium mit Auszeichnung verlassen hatte, Ostern 1820 die Universität Leipzig, um sich dem Wunsch der Eltern gemäß dem Studium der Rechte zu widmen. Doch trat bald die Arbeit an einem Drama „Herzog Theodor von Gothland" an die Stelle der Wissenschaft, und

mit diesem Drama ging Grabbe Ostern 1822 nach Berlin, in der Hoffnung, daß sich ihm in den dortigen literarischen Kreisen ein Weg öffnen werde, sich durchzuschlagen, ohne sich weiter um die „lippischen Räte und Assessoren zu bekümmern". Man hat viel über die Zügellosigkeit von Grabbes Leben in Leipzig und Berlin gefabelt, aber näheres Zusehen ergibt, daß es damit nicht so schlimm gewesen sein kann. Da der Dichter kaum das Nötigste zum Unterhalt besaß, blieb ihm wenig Geld für Ausschweifungen übrig. Der junge Grabbe war ein einsilbiger und eckiger Mensch, ein rechter Westfale, von scharfem, kritischem Geist, ehrlicher Derbheit und naturwüchsiger Leidenschaft, so daß er in der ästhetischen Berliner Gesellschaft hart genug anstieß. Es ist begreiflich, daß sein Drama „Gothland" sogar so urteilsfähige Personen wie Rahel entsetzte. Gubitz, der Herausgeber eines romantischen Volkskalenders, brachte Heine das Schriftstück, damit auch er sich das „verrückte Geschreibsel" ansehe; aber nach der Prüfung erklärte dieser: „Sie irren sich, lieber Gubitz, der Mensch ist nicht verrückt, sondern ein Genie." Heine hat in der Folge, auch nachdem er persönlich mit Grabbe zerfallen war, dessen Bedeutung wiederholt betont und ihn als „einen der größten Dichter" gerühmt, „der von allen unseren dramatischen Dichtern wohl als derjenige genannt werden darf, der die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat. Er hat dieselben Plötzlichkeiten, dieselben Naturlaute, womit uns Shakespeare erschreckt, erschüttert, entzückt."

Freilich gilt dies Lob erst den späteren Dramen Grabbes, nicht dem „Gothland", vor dessen wildem Geiste und riesigen Verzerrungen selbst die tollsten Dichtungen der „Stürmer und Dränger" blaß und maßvoll erscheinen. Man kann diese Tragödie nicht lesen, ohne zu grausen vor dem Blut, von dem sie dampft, vor den Greueln, die dort geschehen; Brudermord, Verrat, Negertücke, bestialische Bosheit, Mordgier, die dem Opfer die Augen und die Zunge ausreißt, mit dem Dolche „das Maul versiegelt", das Opfer mit Füßen stampft; Flüche wie „Pest, Tod und Rache", „Panther und Hyäne" begleiten diese Kraftausbrüche wildgewordener Menschen;

Ferdinand Raimund
Lithographie von Kitzerow

Chr. D. Grabbe
Lithographie von W. Severin, nach Handzeichnung von Heine

Otto Ludwig
Naturaufnahme

selbst die Natur wird davon angesteckt: „Sieh, es ist Herbst, und an der Gelbsucht krankt die sterbende Natur, laut rauscht das falbe Laub, es winselt nach Vergänglichkeit“ . . . Und doch zwischen den berserkerhaften oder geradezu komischen Ausbrüchen der Wut finden sich echte Worte der Leidenschaft oder auch sanftere, seelenvolle Töne:

Sieh! Es wird Nacht! Das Abendrot
verlischt; die Nebelsäulen steigen auf
wie Traumgestalten; schwermutsvoll und dumpf,
wie Geisterlispeln, singt der Abendwind
der Flur und dem entlaubten Wald das Schlaflied.

Aber die Dichtung suchte gar nicht ihren Wert in der Schönheit, sie ist im Gegenteil ein wütender Aufschrei gegen die Schönheit, gegen die allzu ästhetische, weichliche Schönheit der Literatur jener Zeit. Grabbe wollte einen neuen Weg. „Ich fordere Sie auf,“ schrieb er an Tieck, als er ihm den „Gothland“ übersandte, „mich öffentlich für einen frechen, erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel den Produkten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich finden.“ Grabbe wandte sich offen und umstürzlerisch von den Idealen der Klassiker und Romantiker ab und strebte mit allzu leidenschaftlicher Heftigkeit nach Wahrheit und Wirklichkeit; im titanischen Ringen verkündete er den Zweifel an allem Bestehenden. So sehr es in der Dichtung von unreifen Gedanken gärt, so versprach sie doch einen edlen Wein.

Im gleichen Jahre mit dem „Gothland“ (1822) vollendete Grabbe ein Lustspiel: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, eine phantastische Karikatur der Zeit und ihrer Gesellschaft. „Um alles zu verspotten,“ schrieb er selbst darüber, „bemüht der Verfasser den Teufel, seine Großmutter, ja sich selbst in dieses Stück hinein, nichts in Literatur und Leben bleibt unversehrt.“ Auch heute noch hat das witzige Spiel auf der Bühne seine Wirkung, obgleich es durch mannigfache Anspielungen zu eng an seine eigene Zeit geknüpft ist.

Mit seinen Studien kam Grabbe nicht zum Abschluß; sein Plan, Schauspieler zu werden, scheiterte an seiner durch Tieck fest-

gestellten Untauglichkeit. Die Versuche, in Braunschweig und Hannover als Redakteur ein Unterkommen zu finden, waren vergeblich. So war er gezwungen, nach Detmold zurückzukehren, wo er nach seinem eigenen Bericht an Tieck „von seinen Eltern, denen er ihr ganzes kleines Vermögen weggesogen, die er so oft mit leeren Hoffnungen getäuscht, die seinetwegen von der halben Stadt verspottet wurden, mit Freudentränen empfangen wurde". Ein neues, zahmeres Drama: „Nannette und Marie" war fertig geworden, und seine erste historische Dichtung „Marius und Sulla" hatte er begonnen. Da entschloß sich der Dichter ganz plötzlich, „alle Vorurteile, die wider ihn im Schwange waren, entscheidend zu besiegen", indem er nachträglich seine Staatsexamina machte. Er wurde in Detmold als Advokat zugelassen und erhielt bald daneben auch eine bezahlte staatliche Anstellung als Militärauditeur. Doch der Dichter vermochte es nicht lange, sein poetisches Schaffen ins Stocken geraten zu lassen, zumal da ihm sein Amt reichlich Zeit ließ. Noch war keines seiner Werke gedruckt. Nun gründete aber sein Berliner Freund Kettembeil in Frankfurt am Main einen Verlag, und hier erschienen Ende 1827 die vereinigten Dramen „Gothland", „Scherz, Satire, Ironie", „Nannette und Marie", der fragmentarisch gebliebene „Marius und Sulla" mit einem Aufsatz über „Shakespearomanie", worin Grabbe der überhandnehmenden Verherrlichung und Nachahmung Shakespeares entgegentrat; sie erregten großes Aufsehen. Der Beruf Grabbes zum Dichter schien damit entschieden.

Im Jahre 1829 erschien denn auch ein neues großes dramatisches Werk „Don Juan und Faust"; wenn man billig urteilen will, zeigt es jedenfalls einen bedeutenden Fortschritt gegenüber „Gothland". Der Dichter setzt sich die freilich undankbare Aufgabe, die beiden Helden, den lebensfrohen Genüßling und den himmelstürmenden Gedankenmenschen, die uns aus den Meisterschöpfungen eines Goethe und Mozart altvertraut sind, in einem Stücke, und zwar im Kampf miteinander, vorzuführen. Natürlich zwingt die Verwandtschaft mit den älteren Werken zum Vergleich, der nicht zugunsten des jungen titanischen Dichters ausfällt. Zu Rom verlieben sich

Don Juan und Faust in dieselbe schöne Spanierin Donna Anna. Auf deren Hochzeitsfest tötet Don Juan Donna Annas Bräutigam samt ihrem Vater, dem Gouverneur Don Gusman, um sie selbst zu gewinnen, aber Faust entführt sie ihm mit Hilfe seines Ritters, des Teufels, auf sein Märchenschloß auf dem Montblanc; doch sie bleibt dem toten Bräutigam treu, so daß Faust auch ihren Tod von der Hölle fordert. Noch einmal treffen Faust und Don Juan auf einem Feste zusammen, Faust hofft, den Gegner dadurch zu vernichten, daß er ihm das Ende der Donna Anna berichtet. Aber Don Juans Lebensfreude ist unverwüstlich. Schließlich müssen beide Helden zugrunde gehen: den Faust holt der Teufel, dem Don Juan aber erscheint die Bildsäule des Gouverneurs und mahnt ihn vergeblich zur Reue, und der schwarze Ritter fährt auch mit ihm unter Donner und Blitz in die Tiefe. So haben die hastigen Jäger des Glückes auf den von ihnen beschrittenen Wegen nur ihr Verderben gefunden.

Am wenigsten gelungen ist Grabbe die Gestalt des Faust, der oft dem Goetheschen in seinen Worten allzu verwandt erscheint und dann doch nicht dessen Größe erreicht. Sein Charakter ist zu unplastisch, zu ungreifbar. Faust will auch bei Grabbe „die ganze Menschheit in sich aufnehmen" und „die tiefsten Pulse der Natur fühlen" und ist im Überschwange seiner Phantasie unbefriedigt von der Wirklichkeit, die ihm der Teufel bietet. Er ruft ihm zu:

Zeige mir
den Abgrund, welchen ich nicht bodenloser,
den Gipfel, den ich mir nicht schwindelnder,
das Weltall, welches ich mir nicht
unendlich größer denken könnte — —

Er will nach der Kraft und dem Zweck der Welt forschen, nicht nach der „Außenseite"! Auch in der Liebe zu Donna Anna ist dies sein Leitstern!

Wozu Mensch,
wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?

Darauf erwidert kühl Don Juan:

Ein Übermensch — sei's Teufel oder Engel —
ist Weiberlieb' so fremd, als wie nur irgend

ein untermenschlich Ding, ob Pavian,
ob Frosch, ob Aff' es sein mag.

Die weltfrohen Anschauungen Don Juans lagen Grabbe in dieser Zeit näher als die weltflüchtigen Fausts, und so ist Don Juans Gestalt weit lebendiger gemalt; geradezu genial gestaltet ist der überschäumende Trotz und die Verstocktheit, mit der Don Juan, innerlich ungebrochen, dem Untergange verfällt. Dem Frevlersinn ist Größe beigemischt, die etwas Urkräftiges und daher Fortreißendes hat. Faust dagegen wütet in so maßlosen Greueln und ist von solch unersättlicher Gier erfüllt, daß wir schließlich sogar Abscheu vor ihm empfinden. Gewiß ist auch dies Werk alles eher als erfreulich; noch viele Mängel sowohl dramatischer als überhaupt künstlerischer Art haften ihm an, aber die Darstellung ist doch maßvoller und reifer, die Sprache edler, die Zeichnung einfacher als im „Gothland". Einige Stellen, wie dort, wo Faust die Fernsicht vom Montblanc herab der Geliebten zeigt, sind sogar von großer Schönheit. Bemerkenswert ist auch in einer Zeit, die so gesucht mit kosmopolitischen Ideen spielte, die warme Liebe zum deutschen Vaterland, die sich in den Worten Fausts ausspricht:

O Deutschland! Vaterland! Die Träne hängt
mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!
Kein Land, das herrlicher als du, kein Volk,
das mächt'ger, edler als wie deines! Stolz
und stark, umkränzt von grünen Reben, tritt
der Rhein dem unverdienten Untergang
in Niederlandens Sand entgegen, — kühn
und jauchzend stürzt die Donau zu dem Aufgang —
Unzähl'ge deutsche Adern rollen grad
so stolz und kühn als Deutschlands Ströme!

Friedrich Raumer hatte durch sein Geschichtswerk damals das allgemeine Interesse für den tragischen Ausgang der Hohenstaufen erregt. Fast gleichzeitig nahmen Raupach und Grabbe diesen Stoff vor, beide freilich grundverschieden. Raupach gelang es, seinen langweiligen Zyklus von sechzehn Stücken, den er dem König Friedrich Wilhelm III widmen durfte, in Berlin in den Jahren

1830—37 auf die Bühne zu bringen. Grabbe hat nur zwei Stücke, „Kaiser Friedrich Barbarossa“ (1829) und „Heinrich VI“ (1830), vollendet, aber weder das eine noch das andere über die Bretter gehen sehen. „Das größte Werk meines Lebens“, schreibt er, „werden die Hohenstaufen. Sich und die Nation in sechs bis acht Dramen zu verherrlichen! Und welcher Nationalstoff! Kein Volk hat einen auch nur etwa gleich großen. Und wie soll fast jeder irgend bedeutende deutsche Fleck verherrlicht werden! Im Sonnenschein soll unser ganzer deutscher Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben, und die See um Heinrichs des Löwen Staaten brausen, wie eine Löwenmähne.“ Und in der Tat geben die beiden vollendeten Dramen ein farbenprächtiges, unverfälschtes Bild mittelalterlicher Geschichte. Nur Schiller hat sich vor Grabbe mit ähnlicher Genialität in den Geist geschichtlicher Stoffe zu versenken verstanden, und selbst bei ihm fehlt dieser überzeugende Duft der Natürlichkeit und unmittelbaren Wahrheit. „Der Geist der Geschichte selbst ist Grabbe erschienen und hat ihm manches Wort zugeflüstert“, so rühmt Immermann. Grabbe malt hier breit, groß, im Freskostil, und einzelne Szenen, wie die Schlacht bei Legnano, wo Heinrich der Löwe Barbarossa verläßt, der nun geschlagen wird, gehören zu den wahrhaft großgesehenen, erhabenen Bildern unserer dramatischen Literatur. Freilich gibt Grabbe nur Gegenwartsbilder; die Charaktere sind von vorneherein fertig und entwickeln sich nicht. Groß, heldenhaft und genial steht die Hauptperson immer im Mittelpunkt der Handlung, denn „die Menschheit verklärt sich nur im einzelnen“. Nur diese einzelnen hat Grabbe stets zur Gestaltung herausgesucht, und ihr Wesen sah er nicht verwickelt und vieldeutig, sondern einfach und geradlinig; geradeaus führt ihr Lebensweg, gleichgültig über alles Kleine hinweg, gleichgültig auch dem eigenen Untergange zu. Er schürzt und löst keine Knoten; diese gibt es bei ihm nicht. Das Gewaltsame, Harte und Heroische seines eigenen Wesens gibt er auch allen seinen Helden. Er schrieb einmal: „Gäb's nur Krieg, gesund wär' ich! — Doch nun muß man ihn machen in Tragödien.“ Dies Wort zeichnet

treffend die Art seiner Dichtungen; sie sind Schlachten, im hitzigen Kopf eines Dichters geschlagen, Heldentaten eines Napoleon der Feder.

Grabbe bringt auch mit Vorliebe ganze Schlachten auf die Bühne und läßt uns dabei in das innerste Getriebe des Heeres schauen, ohne daß wir den großen Überblick über die Massen verlieren. Am besten ist ihm dies in dem Drama „Napoleon oder die hundert Tage" (1831) gelungen, wo der Dichter den ihm zeitlich nahe gelegenen Stoff in noch kühnerer Weise meistert als die alte Hohenstaufenzeit. Er führt uns nach Paris zur Zeit der ersten Verbannung Napoleons und entrollt vor uns unmittelbar sowohl die Wankelmütigkeit des Volkes wie die ängstlichen hilf- und nutzlosen Versuche der Bourbons, seine Sympathien zu gewinnen. Noch ist die Luft von Napoleons Geist erfüllt, und das Volk wartet auf seine Wiederkehr. Dann sehen wir ihn selbst auf Elba, im Begriffe, den entscheidenden Schritt zu tun, der ihn dann rasch wieder an seine alte Stelle bringt. Meisterhaft sind die nun folgenden Szenen im Palaste der Bourbonen: die wachsende Angst vor dem Nahenden und doch der Leichtsinn, der an sein Kommen nicht glaubt, bis die Wogen über Paris zusammenschlagen. Und nun sitzt Napoleon wieder im Sattel. So hinreißend ist dessen Person gezeichnet, daß man wohl versteht, wie alle alles für ihn opfern. Wirklich scheint das Glück ihm auch günstig zu sein. Die Schlacht von Ligny tobt über die Bühne, aber ihr folgt Waterloo und Napoleons Untergang. Die beiden Schlachten mit ihren großbewegten Heeresmassen haben etwas Berauschendes. „Dergleichen Bataillenstücke", rühmt Immermann, „waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da. Die Schlacht ist eigentlich epischer Natur. Um sie zu dramatisieren, läßt man kämpfende Heldenpaare die Honneurs des allgemeinen Kampfes machen. Grabbe hat es dagegen verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisieren."

Das Drama „Napoleon" bedeutet den Höhepunkt in Grabbes Schaffen. In der Folge lähmte ein widriges Schicksal seine Kräfte.

Fürs erste drückte eine unglückliche Liebe ihn nieder, dann (1833) band er sich an eine um zehn Jahre ältere, wohlhabende, aber geizige, seiner durchaus unwürdige Gattin; sie machte ihm bald das Leben so schwer, daß er sich in seiner Verzweiflung zeitweilig dem Trunke ergab, seine Amtsgeschäfte vernachlässigte und zuletzt den Abschied erhielt. Freilich mochte seinem drängenden Geist auch der Dienst immer mehr eine Fessel werden. „Noch bin ich frisch," schreibt er an einen Vorgesetzten, „noch lebenskräftig, noch voll Poesie und Wissenschaft; soll ich aber dabei untergehen in Sorgen und Beschwernissen? Nein! Stellen Sie mich vor Pistolen, Batterien, ich werde wissen, für meinen Fürsten zu sterben; unter Aktenstößen ist's mir unmöglich. Weg damit, und womöglich etwas Hilfe. In mir würde viel gerettet: Glanz, Liebe, Ehre und Ruhm, leider aber nur durch Poesie." Die Hilfe aber blieb aus. Ohne Abschied von seiner Frau zu nehmen, die ihm die Entlassung aus dem Amte zum Vorwurf machte, verließ er Detmold. Er ging zunächst nach Frankfurt zu Kettembeil, und nachdem er dessen Hilfe vergeblich angesprochen hatte, folgte er einer Einladung Immermanns nach Düsseldorf. Hier raffte er sich für kurze Zeit noch einmal auf: „Immermann hat mich in der Tat vom Tode gerettet. Nicht wegen Not eben, aber aus Mißmut war ich lebenssatt." Der edle Freund vermittelte Grabbe die Herausgabe seines neuen Dramas „Hannibal" (1835) — einer Dichtung, die dem „Napoleon" verwandt ist, aber doch eher einen Rückschritt als Fortschritt bedeutet. Das freundliche Verhältnis war jedoch nicht von langer Dauer. Immermann fühlte sich durch freimütige Kritiken verletzt, die Grabbe über die von ihm geleitete Düsseldorfer Bühne schrieb. Der Bruch mit dem hilfreichen Manne wurde für Grabbe um so schlimmer, als sich bei ihm die Spuren unheilbarer Krankheit, der Rückenmarkschwindsucht, herausstellten. Seine Frau nahm ihn Ende Juli 1836 auf Veranlassung der Behörden in ihre Wohnung auf, aber nur um ihm auch die letzten Stunden seines Lebens noch zu verbittern. Am 12. September desselben Jahres hauchte Grabbe in den Armen seiner Mutter das Leben aus.

Inwieweit die Anklage begründet ist, daß Grabbe selbst an seinem frühen Tod Schuld getragen habe, läßt sich nicht entscheiden. Der Dichter selbst verwahrt sich in einem Brief an die Gräfin Ahlefeldt gegen den Vorwurf, daß er ein Trinker gewesen sei, mit den ergreifenden Worten: „Immermann vermutet's immer schlimm und meint, der Wein oder spirituosa täten's. Nein, mein böses spirituosum ist mein eigener Geist." In der Tat bedarf es der Heranziehung der Trunksucht zur Erklärung des frühen Untergangs des Dichters nicht; was Kleist verzehrt hatte, das verbrannte auch ihn, der eigene Dämon. Das Werk, das Grabbe noch auf seinem Sterbebette schrieb, die „Hermannsschlacht", scheint auch gegen jene Annahme zu zeugen. Kann man doch in diesem teilweise außerordentlichen Drama sogar in einer Hinsicht einen Fortschritt gegenüber dem gleichnamigen Werke von Kleist wahrnehmen, nämlich in der realistischen Wahrhaftigkeit, mit der bei Grabbe das Volk gezeichnet ist. Kein vages „Volk" bewegt sich auf der Bühne, sondern jede einzelne Person ist ein Stück unmittelbaren Lebens, und auch die untergeordneten Personen haben ihre ausgesprochene Eigenart und charakteristische Züge. Aber auch die Landschaften, in denen sich die Kämpfe mit den Römern abspielten — Weserland, Harz und Westfalen —, sind mit getreuen Farben gemalt. In manchem Punkt ist hier wirklich schon die Bahn betreten, auf der in den folgenden Jahrzehnten die dramatische Kunst und mit ihr zugleich die gesamte Dichtung einen großen Schritt über die Ideale von Weimar und Jena hinausging. Auf seinen Bahnen schritt auch Wolfgang Robert Griepenkerl (1810—68) mit seinem Revolutionsdrama „Maximilian Robespierre"; namentlich aber in seinen Novellen (z. B. „Bella") eilt er der Zeit voraus, in stärkstem Tempo, expressionistisch! — Als Grabbe starb, trat schon der Dichter an die Öffentlichkeit, der bis heute als der bedeutendste auf der Zukunftsbahn des dramatischen Realismus dahingeschritten ist, Friedrich Hebbel.

Es ist wohl kein Zufall, daß die beiden Dichter, die dem klassisch-romantischen Kunstideal edler Schönheit als die ersten — nach den Ansätzen bei Kleist — ein neues Kunstideal entgegenstellten,

das mit höchstem Nachdruck und Ernst auf die psychologischen Probleme und ihre Behandlung im Sinne unerbittlicher realistischer Wahrheit abzielte, beide aus einfachen, armen Familien kamen, Grabbe, der Sohn des Detmolder Zuchthausverwalters, Hebbel, der Sohn eines armen Dithmarscher Maurers.

Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813, während die Wirren des Krieges durch seine Heimat tobten, zu Wesselburen im holsteinischen Dithmarschen geboren. Die Verhältnisse in seiner Familie waren äußerst dürftig, der Vater verhärtet durch die Armut, „die die Stelle seiner Seele eingenommen hatte", die Mutter gedrückt und mit Arbeit überlastet. Hebbel besuchte notdürftig eine einfache Dorfschule und sollte dann Maurer werden. Als er sich aber hierzu völlig untauglich erwies, nahm der Kirchspielvogt Mohr den aufgeweckten Knaben, dessen poetische Neigungen, durch geistliche Lieder und die Geschichte und Sage der Dithmarschen genährt, schon früh erwachten, als Schreiber in seine Dienste. Auf diese Weise blieb der junge Hebbel, während im elterlichen Hause die Not durch den frühen Tod des Vaters noch wuchs, vor den gröbsten Entbehrungen bewahrt, auch gewann er durch die Bibliothek Mohrs einen Einblick in die Literatur. Wie aus seinen Jugendgedichten hervorgeht, müssen ihm Wielands, Klopstocks, Matthissons und besonders Schillers Dichtungen schon früh bekannt geworden sein. Während Hebbels Poesien, denen allen ein ethischer und grüblerischer Zug eigen ist, schon in kleinen Zeitungen der Gegend, ja in Hamburger Zeitschriften erschienen, nahm sich in Wesselburen niemand seiner an. Mohr behandelte ihn unwürdig und schlecht, obgleich es ihm sicher nicht an der Fähigkeit fehlte, die besondere Begabung seines armen Schreibers zu erkennen. Hebbel selbst aber ward sich immer mehr seines innersten Berufes bewußt und suchte Mittel, sich zu befreien; vergeblich wandte er sich an Uhland, dessen Dichtungen auf ihn einen großen, bestimmenden Eindruck gemacht hatten. Da nahm sich im Jahre 1835 die Hamburger Jugendschriftstellerin Amalie Schoppe, die Herausgeberin der dortigen „Pariser Modeblätter", die wiederholt Gedichte des jungen Hebbel

veröffentlicht hatte, seiner an und verschaffte ihm Gönner, damit ihm das Studium ermöglicht werde. Hebbel, der in dieser Zeit schon lyrische Dichtungen von ausgesprochener Reife schuf und an Geist und Weitblick seine Hamburger Umgebung weit überragte, mußte sich nun mühsam mit den Anfangsgründen für ein Studium, besonders mit Latein, plagen. Seine Lage wurde durch unehrliche Freunde und durch verletzende Behandlung seitens seiner Freitisch-spender fast noch drückender als in Wesselburen. Das feine, empfindliche Ehrgefühl, das sich gerade bei Menschen, die sich aus den untersten Ständen emporarbeiten, am schärfsten zu entwickeln pflegt, wurde in ihm aufs tiefste verletzt. Gerade der große Mensch steht „freilich über jedem Schicksal, aber unter jeder Armseligkeit". Nur bei einem einfachen Mädchen, Elise Lensing, in deren Haus Hebbel wohnte, fand er Hingabe und wirkliches, tiefes Verständnis; dieses Mädchen hat ihm mit ihren kleinen Ersparnissen in den nächsten Jahren eigentlich das Dasein ermöglicht. Von ihr unterstützt, weil von den meisten Gönnern im Stich gelassen, machte sich Hebbel Ostern 1836 zu Fuß nach Heidelberg auf, um die Rechte zu studieren. Neben den Vorlesungen vertiefte er sich in die Werke Goethes, Jean Pauls, Tiecks, E. T. A. Hoffmanns. In der Dichtung erkannte er mit wachsender Gewißheit seine wahre Lebensaufgabe. Am letzten Abend des Jahres 1836 schrieb er in sein Tagebuch, das er schon früh zu führen begonnen hatte, so daß es eine überaus wichtige Quelle für die tiefere Erkenntnis des Dichters geworden ist: „Eine Erfahrung von Bedeutung glaube ich über mich selbst im letzten Jahre gemacht zu haben, nämlich die, daß es mir durchaus unmöglich ist, etwas zu schreiben, was sich nicht wirklich mit meinem geistigen Leben aufs innigste verkettet. Ebenfalls fühl' ich mich jetzt . . . vom Innersten heraus zum Dichter bestimmt. . . . Die Kunst ist das einzige Medium, wodurch Welt, Leben und Natur Eingang zu mir finden; ich habe in dieser ernsten Stunde nichts zu bitten und zu beten, als daß es mir durch ein zu hartes Schicksal nicht unmöglich gemacht werden möchte, die Kräfte, die ich für sie in meiner Brust vermute, hervorzukehren."

Schon im Herbst hatte Hebbel, entschlossen, sich ganz der Literatur zu widmen, Heidelberg verlassen und war nach München aufgebrochen, wo er für sein poetisches Schaffen mehr Anregung zu finden hoffte. Die Reise führte ihn über Stuttgart, wo er sich Gustav Schwab vorstellte, dem er Beziehungen zum Cottaschen Morgenblatt zu verdanken hatte; dagegen brachte ihm der Besuch bei Uhland in Tübingen eine Enttäuschung. In München hörte er Schelling und Görres, deren Mystik den grüblerischen Hebbel anzog, ohne daß er ihnen doch auf ihr eigentlichstes Gebiet gefolgt wäre; überhaupt erfüllte ihn ein wahrer Hunger nach Bildung; denn „der Weg zum Dichter geht nur durch den Menschen". Sein Streben nur auf die Poesie zu richten, das heißt, wie er sagte: „anstatt des Baumes die Blüte zu pflegen". Obgleich er fortgesetzt in der denkbar größten Armut lebte, versuchte er doch nicht seine künstlerische Betätigung gewaltsam zu steigern oder sich gar mit Brotschriftstellerei zu befassen. Noch war alles in ihm in suchender Gärung, er war aber klug genug, erst die Klärung abzuwarten. Nur zu den Vertretern des „Jungen Deutschlands" fühlte er sich schon damals in wachsendem Gegensatz. Sein in die Tiefe gerichteter Geist wollte nichts wissen von einer Kunst, die den Tagesströmungen diente. In seinen Augen war es der eigentlichste und vornehmste Beruf der Poesie, die großen Menschheitsprobleme — die Fragen des Verhältnisses des Individuums zur Welt und zu Gott, von Freiheit und Notwendigkeit, vom Recht des einzelnen und der Idee der Sittlichkeit — zu ergründen und zu klären. Diese Fragen beschäftigten ihn, wie seine Tagebuchaufzeichnungen beweisen, unablässig. Aus allen dramatischen Plänen der Münchener Zeit freilich, einer „Jungfrau von Orleans", einer „Genoveva", einem „Alexander" und „Napoleon", wurde zunächst noch nichts. Dagegen machte er in München — offenbar unter dem Einfluß der Lektüre Jean Pauls — einige Versuche auf dem Gebiet der Novelle; sein damals entstandener, erst 1850 gedruckter Roman „Schnock" wurde von Tieck günstig beurteilt.

Mehrmals war Hebbel in München nahe daran, seinem Leben ein Ende zu machen, weil ihn die Not zu erdrücken drohte: „Wenn ich

einmal mit Extrapost aus der Welt gehen sollte," schreibt er seiner getreuen Freundin in Hamburg, „so geschieht es, du darfst darauf schwören, nicht aus Verzweiflung, sondern aus Hunger"; doch „kein Mensch verläßt die Erde, solange sie ihn in Rücksicht auf Geist und Herz noch verändern kann". Um das Maß voll zu machen, trafen Hebbel im Herbst 1838 noch zwei besonders harte Schläge: seine Mutter, deren Lebensabend er einst zu erhellen dachte, starb, ohne aus ihrer Not herausgekommen zu sein. Noch schmerzlicher vielleicht berührte ihn, weil es ein unmittelbarer Verlust war, der Tod seines einzigen Studienfreundes Emil Rousseau, des Sohnes eines höheren Justizbeamten in Ansbach, den er in Heidelberg kennen gelernt und durch die Bande innigster Freundschaft an sich geknüpft hatte. Versuche, die Hebbel machte, durch Vermittlung Uhlands oder Tiecks für seine Gedichte einen Verleger zu finden, versagten. An Erfahrungen reicher, an Aussichten ärmer als je, wanderte er nach zweieinhalbjährigem Aufenthalt in München im März 1839 in winterlicher Kälte zu Fuß nach Hamburg zurück, wo ihn Elise mit der alten Liebe aufnahm und aufopfernd pflegte, als ihn infolge der Reisestrapazen eine schwere Krankheit befiel.

Man muß sich die ganze Qual vergegenwärtigen, die Hebbel in den letzten Jahren erduldete, — den tiefen Druck, der auf ihm lastete, nicht weniger aber auch die ungeheure Einseitigkeit, mit der allen Hemmungen zum Trotz sein Geist sich in die großen Menschheitsfragen versenkte, um das Werk zu begreifen, das er in Hamburg Ende 1839 plötzlich in Angriff nahm und fast in einem Anlauf vollendete, die „Judith". Das Gigantische im Maße, das Gesteigerte in Sprache und Charakterisierung in diesem Drama geht darauf zurück, daß Hebbel sich mit ihm von dem Druck äußerer Beengung und innerer Mutlosigkeit wie durch eine Entladung befreite.

Der erste Gedanke, die biblische Erzählung von Judith und Holofernes zum Gegenstand einer Tragödie zu erwählen, erwachte in Hebbel, als er in der Münchener Pinakothek vor dem Judithbildnis des Giulio Romano stand; die Ausgestaltung des Motivs wurde vielleicht durch den bekannten Bericht Heinrich Heines

über die „Judith“ des französischen Malers Horace Vernet im „Salon“ beeinflußt. Die Fabel, auf der in Hebbels Tragödie aber natürlich nicht das Schwergewicht ruht, entwickelt sich im wesentlichen der biblischen Sage ähnlich. Holofernes, der Feldherr Nebukadnezars, belagert die jüdische Stadt Bethulien, und die Not und die Verzweiflung sind aufs höchste gestiegen. In erstaunlich wirkungsvollen, farbigen Volksszenen wird uns die Stimmung der Belagerten veranschaulicht: wir atmen den Geist der alttestamentlichen Vergangenheit; mit wenigen knappen, aber kräftigen Strichen weiß uns der Dichter die Macht des Jehovaglaubens lebendig zu machen, der nicht verzagt, ja in dem Stummen plötzlich Worte findet, die befehlen, daß der Unglückliche, der das Öffnen der Tore verlangte, zu Tode gesteinigt werde. Und in diesem Rahmen erscheint nun Judith mit ihrem heroischen Entschlusse, ins Lager des Feindes zu gehen, um den Schrecken des Vaterlandes aus dem Wege zu räumen.

Die Gestalt der Judith ist von vornherein vom Dichter wesentlich verändert; sie ist nicht die heldenmütige Witwe der Bibel, die den Feind des Vaterlandes mit Mannesmut erschlägt und dann ihren Triumph genießt. Wohl glaubt sich auch Hebbels Judith von einer höheren Hand zur Retterin der Volksgenossen geweiht: als sie einst dem Manne, der um sie geworben, in sein Haus folgte als sein Weib, da hemmte ihre Vereinigung eine rätselvolle Macht; ein Entsetzliches stand zwischen ihnen; sie blieb unberührt, als ob ein göttlicher Wille sie zu Großem aufsparen wollte in ihrer jungfräulichen Reinheit. Hebbel kommt mit diesen Voraussetzungen nicht ganz ohne Spitzfindigkeiten durch, und darin liegt eine Schwäche seines Stückes, daß Judith so von vornherein als Ausnahmewesen erscheint; ja es könnte dadurch das dramatisch Fesselnde wesentlich beeinträchtigt werden, wenn nicht die Wucht der Sprache, die geniale Gestaltungskraft des Dichters über alles hinwegrisse.

Die eigentliche seelische Tragödie beginnt erst im vierten Akt, als Judith die Stadt verlassen hat und in des Holofernes Zelt eingetreten ist. Jetzt entbrennt der innere Kampf zwischen dem großen, dem Übermenschen Holofernes, der da schwankt, ob er sich für

einen Menschen oder besser für einen Gott halten soll, dem Giganten, der in seinen wilden Trieben sich rücksichtslos gehen läßt, der sich geboren glaubt, die Welt zu zerstören, „damit was Besseres kommt", und der gleichfalls ins Übermenschliche gesteigerten Judith, die das ganze glühende, übergroße Gottesgefühl ihres Volkes in sich trägt, mit Vermessenheit sich an Gott und das Höchste herandrängt und von ihrem Gebet sagt: es ist „ein Untertauchen in Gott, nur eine Art von Selbstmord: ich springe in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser". In religiöser Verzückung, aus Liebe zum Vaterland, ist dieses Weib ausgezogen, den Holofernes zu töten, aber das Weib in ihr unterliegt dem starken Eindruck des Mannes, unterliegt der Liebe und der Lust. Holofernes mißbraucht ihre Schwäche in sinnlicher Gier. Und nun vollbringt das in ihrer Frauenwürde tiefverletzte Weib die Tat, die zuvor die religiös begeisterte Jungfrau plante. Sie ist nicht mehr das Werkzeug in der Hand einer höheren Macht, sie vollbringt den Mord nicht aus wohlüberlegten Zwecken, sondern aus innerer Notwendigkeit, mit dem Rechte des beleidigten und zertretenen Weibes. Damit aber hat sie auch die ganze Schwere der entsetzlichen Tat auf ihre eigenen Schultern genommen. Sie kann nicht triumphieren, sondern muß selbst den Tod als eine Erlösung von Schmach und Schuld ersehnen.

Man sieht, wie Hebbel die alte Sage vertiefte, wie er sie auf das Menschliche stellte. Die Tragik seines Werkes ruht nicht auf äußeren Ereignissen, sondern im Weltlauf selbst, der eine ungeheure Tragödie selbst ist, in der „ursprünglichen Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung". Auf diesen Zwiespalt des Daseins als solchen ist die Tragik sämtlicher Dramen Hebbels zurückzuführen. Wie Hölderlin, wie Kleist empfand auch er das Leben als eine „furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber keiner begreift". Der sittlichen Idee gegenüber ist nach Hebbels Überzeugung der einzelne schlechthin nichts. „Ein Mensch," so schreibt er in seinem Tagebuch, „der sich in Leid verzehrt, und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleichviel, und so wenig das Blatt als Blatt

für sein Welken eine Entschädigung erhält, so wenig der Mensch für seine Leiden. Der Baum hat der Blätter im Überfluß, und die Welt der Menschen." Nur die Poesie ist imstande, in die Trostlosigkeit dieser Lebensansicht einen Lichtstrahl zu bringen. „Die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtendste Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte. Die tragische Kunst wächst allein aus solchen Anschauungen hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, denn wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft."

So wühlt sich Hebbel in allen seinen Tragödien tief in die Zwiespältigkeiten des Einzelwesens gegenüber dem All-Wesen, in den Widerstreit von Lebenwollen und Leidenmüssen, in das Irrationale, das Widersinnige, Düstere und Bittere unseres Daseins hinein. Daher wirken seine Dichtungen so eigenartig, zugleich erhebend und niederdrückend, beklemmend und befreiend. Schillers Ausspruch „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" hat bei Hebbel seine wörtliche Bedeutung verloren. Seine Kunst ist ernst wie das Leben; denn, so sagt er, „es ist töricht, von dem Dichter das zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Differenzen. Aber allerdings kann man fordern, daß er die Differenzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Notwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Charakter zugrunde gehen lassen, aber er muß uns zugleich zeigen, daß der Untergang unvermeidlich, daß er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist."

Die letzte Folgerung der Anschauungen Hebbels über das Tragische wäre eine gänzliche Verzweiflung, wenn der Dichter ihr nicht etwas Bejahendes entgegenstellte; er findet dieselbe Lösung und Erlösung, die Goethe im Faust fand: „Im Anfang war die Tat."

„Es gibt keinen Weg zur Gottheit als durch das Tun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer." Die Kunst aber erscheint Hebbel als die höchste menschenmögliche Tat; sie ist „das Positivste des Weltgeistes", das „Gewissen der Menschheit"; „die Tatsache der Poesie im Makrokosmos entspricht der Tatsache des Gewissens im Mikrokosmos". So findet sich auch Hebbel, wenngleich auf einem neuen Wege, schließlich in seiner Anschauung vom höchsten Ziele der Kunst neben Schiller und Goethe in der Überzeugung, daß die Kunst das Leben, d. h. den tiefsten Gehalt des Lebens, in der reinsten Form darstellen soll und daß sie eine sittliche Bedeutung hat. Wie jenen Großen ist auch ihm die Kunst das heilige Sinnbild alles Lebens, in dem alles Flüchtige sich zum Ewigen erhöht und die unzulängliche Wirklichkeit sich zur edlen Idee verklärt. Hebbels Mittel freilich sind andere als die der Klassiker. Sie sind herber, gewaltsamer; er begnügt sich nicht mit einfachen, klarumgrenzten Stoffen und Motiven, er grübelt und gräbt bis in die Tiefen der Tiefe und treibt andrerseits die Folgerungen so sehr auf die äußerste Spitze, daß er dadurch oft das Gleichgewicht und die künstlerische Wirkung seiner Dichtungen in Frage stellt.

Obgleich die ganze Eigenart und Größe Hebbels schon in der „Judith" in kraftvollster Weise zum Durchbruch kam, fand die Dichtung wenig Verständnis. Sie wurde zwar — dank der auf sie aufmerksam gewordenen berühmten Schauspielerin Crelinger — am 6. Juli 1840 zuerst im Berliner Hoftheater und dann noch öfter auch an anderen Orten gespielt, aber schon der Stoff und seine kühne Behandlung standen einem vollen Erfolg im Wege. Da Hebbel aber inzwischen auch einen verständnisvollen Verleger, Campe in Hamburg, gefunden hatte, so hätte er immerhin froher in die Zukunft sehen können, wenn nur nicht zur äußeren Not schwere innere Kämpfe und Gewissensbisse gekommen wären, die ihn niederdrückten. Elise wurde im Herbst 1840 Mutter, und doch fühlte er sich ihr bei aller Achtung und Liebe in seinem tiefsten Innern nicht nahe genug, um

eine Ehe mit ihr eingehen zu können. Vielmehr erfaßte ihn gerade in jenen Tagen eine wirkliche große Liebe zu einem schönen, aus reichem Hamburger Kaufmannshause entsprossenen Mädchen, das auch für ihn Teilnahme hegte. So fand er sich in schwerste Gemütskonflikte hineingeworfen. Das dichterische Zeugnis dieser seelischen Erlebnisse ist die schon vor der „Judith“ geplante, aber erst im März 1841 vollendete Tragödie „Genoveva“.

Dieses Werk, reich an dichterischen Schönheiten, steht doch an Geschlossenheit und dramatischer Kunst weit unter der „Judith“. Im Mittelpunkt der Handlung bewegt sich nicht Genoveva, sondern Golo, der, im Grunde ein edler Mensch, durch die Liebe in Verbrechen und ins Verderben gehetzt wird. An einem freundlichen Lächeln der Genoveva entzündet sich in seiner Brust die Hölle, die ihn schließlich zur Selbstblendung treibt, während Genoveva nach allen Qualen in Gottes ewiger Liebe Ersatz für alle irdische Liebe findet und ihr Gemahl, der die Göttliche nicht erkannte, mit ihrem Verlust bestraft wird. Während Genoveva, die edel Duldende, Elisens Züge, ihre Opferfreudigkeit und Güte, besitzt, spiegelt in Golo Hebbel sich selbst und alle Zerrissenheit, in die ihn seine Leidenschaften stürzten. „Das Stück“, so bekennt er selbst, „ist aus trüben und bitteren Gemütsstimmungen hervorgegangen, es ist eher ein aufgebrochenes Geschwür als ein objektives Werk.“ Die allzu persönliche Beichte aber verleitete ihn, die Seelenstimmungen und alle Empfindungen Golos zu sehr auszumalen, so daß die psychologischen Zerfaserungen die Handlung in den Hintergrund drängten; das epische Element erstickt das dramatische.

Hebbel erreichte durch die „Genoveva“ nicht die Selbstbefreiung, die er gesucht hatte; seine selbstquälerischen Anklagen dauerten fort, obwohl er entsagt hatte, und drohten, auch ein neues Drama „Moloch“ zu verfinstern. Da griff er zur Befreiung nach einem heiteren Stoff und schuf im Winter 1841 das Lustspiel „Der Diamant“. Es sollte zugleich eine Kriegserklärung sein gegen die seichte Lustspielliteratur der Zeit; auf eine Vertiefung des Wesens der Komödie hatte er es abgesehen. Komödie und Tragödie, meint er, seien nur zwei Formen für die gleiche Idee, den Dualismus

der Welt, den Gegensatz zwischen der Weltordnung und der Wirklichkeit aufzuzeigen und aufzulösen; in die Sphäre der Komödie gehöre alles, was im Spiel des gemeinen Lebens dem großen Gottesgedanken der Welt, der ewigen Weltordnung, scheinbar widerspreche. Das Schönste an Hebbels Lustspiel ist der dramatische Prolog, ein Gespräch „an einem schönen Frühlingsmorgen", zwischen dem Dichter, der Muse und der Aftermuse. Der Dichter selbst hat eine hohe Anschauung von seinem göttlichen Berufe:

Der Dichter ist in die bewegte Welt
als fester Mittelpunkt gestellt,
der unberührt von Ebb' und Flut,
in sich gesättigt, schweigend ruht,
weil er in sich jedweden Kreis
begonnen und beschlossen weiß,
und weil in ihm der Urgeist still
die Perl', sein Abbild zeugen will,
das, wenn es in die Zeitlichkeit
hinaustritt, jeden Riß der Zeit
schon dadurch heilt, daß sie erkennt,
was sie vom ew'gen Wesen trennt.

So bittet er die Muse, sie möge ihn erkennen lassen, wie das Leben trotz allen Wirrwarrs doch einer einheitlichen Wurzel entwachse, und ihm weisen, wie im losgerissenen Zweiglein eines einzelnen Werkes sich der ganze Wunderbaum der Welt offenbare. Nur ein unscheinbares Bildchen zeigt ihm die Muse, ein schlichtes Bäuerlein, das äußerlich mit nichts zu prunken hat, aber innerlich in stiller Liebes- und Werktätigkeit die Fülle echter Menschlichkeit umschließt. Ein Diamant ohne Fassung. Das Bild und das Wort Diamant regen den Dichter zu reizvollster Erfindung an:

Und eine Fabel, reich und bunt,
wird mir im tiefsten Innern kund.
Ich seh an einem Edelstein
des ird'schen Lebens leeren Schein
und alle Nichtigkeit der Welt
phantastisch-lustig dargestellt.
Ein Mensch, vom Tod schon angehaucht,
bekommt ihn, da er nichts mehr braucht,
er legt sich in sein stilles Grab
und tritt ihn einem Bauer ab.
Ein Wesen von der Elfen Art,
Prinzessin und ein wenig zart,
glaubt, daß den Diamant ein Geist
entführte, der sie sterben heißt.
Der Wahn verstört ihr das Gemüt,
ihr holdes Lebenslicht verglüht,
und wenn sie ihn auch selber spann,
sie stirbt nicht weniger daran.
Indessen geht der Diamant,
den alles sucht, von Hand zu Hand;
doch Schelm auf Schelm bekommt ihn nur,
daß seine innerste Natur,
sonst weggedrückt und wohl versteckt,
entschleiert wird und aufgedeckt.
Ist das geschehn, so dreht sich schnell
der Zufall, macht das Dunkle hell
und wandelt das erträumte Glück
für jeden um in Mißgeschick . . .

Von diesem Plan aber sucht die Aftermuse den Dichter abzubringen und ihn zu veranlassen, eine Komödie zu dichten nach dem Herzen der großen Masse, fern von Tiefsinn und Ewigkeitsanschauung, ein Spiegelbild des Alltäglichen, witzigen Klatsch und Tratsch. Der Dichter aber bleibt der edlen Muse treu. Und nun folgt die dramatische Gestaltung der ausgedachten Fabel, die Komödie. Die Ausführung schwankt leider, wie der Dichter in einem Brief an Campe im Jahre 1861 selbst rügt, zu sehr zwischen Satire und Komik. Ein überlegener Humor und die Schärfe der Charakteristik verraten aber auch hier den geborenen Dramatiker, und Aufführungen haben bewiesen, daß das Werk nicht der Bühnenwirksamkeit entbehrt.

In derselben Zeit, wo Hebbel diese beiden dramatischen Werke fehlschlugen, entstanden die schönsten seiner lyrischen Gedichte. Die Sammlung „Gedichte", die er 1842 herausgab, enthält schon das Beste seines lyrischen Schaffens überhaupt, denn später trat die Lyrik hinter seinen dramatischen Werken stark zurück. Auch als Lyriker nimmt Hebbel eine ganz besondere Stellung ein. Zunächst muß man bei der Betrachtung von Hebbels Lyrik eine Reihe von Gedichten ausschalten, die in rein rhetorischer Weise einen Gedanken ausdeuten, wenden und betrachten, ohne daß ein inneres dichterisches Leben aus ihnen hervorleuchtet. Neben diesen aber stehen etwa dreißig Schöpfungen von einer ganz seltsamen Eigenart. Auch in ihnen schwingt die Saite metaphysischer Reflexion oder besser metaphysischen Schauens mit; alles dem bloßen Augenblick Gehörende ist von ihnen abgestreift; in die Tiefe der Betrachtung steigt des Dichters Geist und bringt dann, oft in wundervoller Offenbarung, oft in spröden Lauten Urtöne der Menschenbrust herauf, die an die dunkelsten Rätsel des Lebens rühren. Die Lyrik war ihm „das Elementarische der Poesie, die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt", die „das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig mache"; ihre äußere und innere Form muß dabei „der Ausdruck der Notwendigkeit" sein; wie ein organisches Gebilde muß das Gedicht heranwachsen als die Verkörperung einer edlen Idee, als die Spiegelung der tiefsten Gedankenwelt. Hebbels edelste, geheimste

Eigenschaften offenbaren sich so in seinen lyrischen Schöpfungen, seine innerlichsten Erlebnisse hat er in ihnen gestaltet. Man muß die herzbewegenden Tagebücher und Briefe aus seiner Münchener Zeit hinzunehmen, um so manches aus Schmerz und Sehnsucht geborene Gedicht in seiner ganzen Wucht zu würdigen; man muß Zeilen lesen wie die folgenden: „Die Elemente, aus denen ich bestehe, tosen und gären noch immer durcheinander, als ob sie gar nicht in eine beschränkende, individuelle Form eingeschlossen wären; eins kämpft mit dem andern und unterwirft es oder wird unterworfen, bald ist auf dieser Seite der Sieg, bald auf jener, doch das Gesetz fehlt! ... Gedankenloses Haschen nach so manchem Faden, der ins Gewebe meiner Existenz zu passen scheint, und dann wieder gewissenloses Fahrenlassen desselben oder ein verzweifelndes Festhalten, das zum Umstricken und Ersticken führt! Schwer, unendlich schwer ist es allerdings, das Leben zum Kunstwerk zu adeln, wenn man so heißes Blut hat wie ich; es setzt die Herrschaft über den Moment voraus, die wenigstens derjenige, der an den Moment noch Ansprüche macht, so leicht nicht erlangt; doch kann man sich diesem Ziele mehr und mehr nähern, und ich bin noch nicht einmal unterwegs."

Solche Bekenntnisse eines mit sich selbst schwer ringenden Herzens gewähren uns den Schlüssel für so tiefe Gedichte wie der Zyklus „Dem Schmerz sein Recht". Hebbel hat es hart genug erlebt, daß hohes ernstes Bilden und Schaffen von vornherein mit quallvollen Kämpfen, mit blutender Selbstzerstörung verbunden ist:

Unergründlicher Schmerz! / jetzt, mit noch blutenden Wunden,
knirscht' ich in vorigen Stunden: / segnet und preist dich mein Herz.

Ein anderes Gedicht, ein „Gebet", entstand in den schweren Stunden, als ihm Elise einen Sohn gebar. Zu dem Ewigen, der in den Tiefen wohnt, fleht der Dichter um einen Retter für das in niederer Hütte geborene Kind, in dessen Seele die göttliche Kraft der schöpferischen Begabung schlummert; er fleht um einen Retter; der möge diesem Kinde, wenn es zum Jüngling geworden, wenn es, bedrängt von Armut und Roheit, das starre Auge zu den Sternen aufhebt, stammelnd: „Luft, mein Vater, daß ich nicht ersticke!", die Hand reichen und sich belohnt fühlen, wenn es wieder atme, wie auch ein

Wanderer die verstopfte Quelle freundlich reinigt und für seine Mühe als der erste trinkt und weiterschreitet. ...

Also bet' ich; weil ich schmerzlich wünsche,
daß für mich, als ich geboren wurde,
so ein edler Mensch gebetet hätte!

Bei derselben Gelegenheit entstanden auch die schöne Dichtung „Virgo et mater" und die traurige Klage über die Vergänglichkeit auch der Liebe: die Ballade von den beiden Schwänen, die die Nacht und der Sturm auseinandertreibt. Der einfachste Naturvorgang erhält hohe symbolische Bedeutung z. B. im „Sommerbild":

Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
sie war, als ob sie bluten könne, rot;
da sprach ich schauernd im Vorübergehn:
so weit im Leben ist zu nah am Tod!
Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
nur leise strich ein weißer Schmetterling;
doch ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
bewegte, sie empfand es und verging!

Immer knüpft Hebbel an den Augenblick die Ewigkeit. Eine flüchtige, schattenhafte Begegnung mit einer Frau steigert er in den Versen „An eine Unbekannte" zum Symbol alles Flüchtigen, das eben durch sein Vergehen sich seine Schönheit unsterblich in der Idee bewahrt. Die Grenzgebiete des Lebens ziehen Hebbel besonders an, und die Stimmung, den Übergang zwischen Schlaf und Wachen und seine Verwandtschaft mit dem Übergang zwischen Leben und Tod hat er oft und meisterhaft gestaltet, so in „Liebesgeheimnis" und im „Nachtlied":

Quellende, schwellende Nacht,
voll von Lichtern und Sternen:
in den ewigen Fernen,
sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
steigendes, neigendes Leben,
riesenhaft fühle ich's weben,
welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
wie dem Kinde die Amme,
und um die dürftige Flamme
ziehst du den schützenden Kreis.

Noch stärker wirken „An den Tod" und „Abendgefühl". Zarter sind „Die Weihe der Nacht", „Herbstbild", voll tiefen Liebesgefühls „Ich und Du".

Die herbe Keuschheit der Hebbelschen Lyrik hat ihrer Würdigung lange im Wege gestanden. Gerade in der Lyrik werden so leicht glatte, sogenannte „volkstümliche", spielerische und meist unechte Machwerke jenen ernsten, reinen Schöpfungen vorgezogen, die Geist und Liebe von den Genießenden verlangen. Bekannter sind die „Balladen" Hebbels geworden, wie „Der Heideknabe", „Das Kind am Brunnen", deren Bedeutung nicht so groß ist, obgleich sie durch ihre lebendige, oft grausige Situationsmalerei wohl eine ergreifende Wirkung haben. In späterer Zeit liebte Hebbel, schnell vorübereilende, flüchtige Gedanken und Ansichten über das Treiben der Welt, über scherzhafte und ernsthafte Dinge in kurzen „Epigrammen" zusammenzufassen. Viel Lebensweisheit steckt zutreffend zugespitzt in diesen scharfen Geistespfeilen.

Nach der Vollendung des „Diamanten" rang Hebbel wieder mit einigen tragischen Stoffen, dem schon genannten „Moloch" und einem bürgerlichen Trauerspiel „Klara", ohne in beiden über den Plan hinaus fortzuschreiten. Der Hamburger Brand in den Tagen vom 5.—8. Juli 1842 regte seine Phantasie auf und ließ düstere Bilder vom Weltuntergang vor ihr erstehen. Wieder aber bedrückte ihn äußerste Geldnot. Da beschloß er, sich bei dem dänischen Könige, unter dessen Herrschaft Holstein und somit auch Dithmarschen damals noch stand, um eine Professur an der Universität Kiel oder um ein Stipendium zu bewerben. Vom Herbst 1842 bis zum Frühling 1843 weilte er zu diesem Zwecke in Kopenhagen, in ängstlicher Erwartung; dieser gibt das wundervolle „Gebet" Ausdruck:

Die du über die Sterne weg
mit der geleerten Schale
aufschwebst, um sie am ew'gen Born
eilig wieder zu füllen:
einmal schwenke sie noch, o Glück,
einmal, lächelnde Göttin!
Sieh, ein einziger Tropfen hängt
noch verloren am Rande,
und der einzige Tropfen genügt,
eine himmlische Seele,
die hier unten in Schmerz erstarrt,
wieder in Wonne zu lösen.
Ach! sie weint dir süßeren Dank
als die anderen alle,
die du glücklich und reich gemacht:
laß ihn fallen, den Tropfen! —

Dank dem Empfehlungsbriefe eines Grafen Moltke und der Fürsprache des dänischen Dichters Adam Öhlenschläger, dem er in Kopen-

hagen nahetrat und durch den er auch bei Thorwaldsen eingeführt wurde, erlangte Hebbel ein Reisestipendium für zwei Jahre. Damit war der schwerste Druck von ihm genommen. Nach kurzem Aufenthalt in Hamburg ging er im Herbst 1843 nach Paris; war es doch die Stadt, die damals für den, der auf Reisen Bildung suchte, zuerst in Betracht kam. Hebbel war anfänglich dort nur wenig befriedigt, jedoch gewährten ihm interessante Bekanntschaften Anregung und Aufmunterung. Heine kam dem Dichter der „Judith" mit ungeheuchelter Herzlichkeit entgegen; er erklärte das Werk für ein Wunder in der Zeit der Tendenzdichtung. Zu wahrer Freundschaft gestaltete sich das Verhältnis zu dem um sieben Jahre jüngeren Felix Bamberg aus Posen, dem späteren Herausgeber von Hebbels Tagebüchern. Auch mit Arnold Ruge verstand er sich gut; Ruge veröffentlichte im Jahre 1854 die erste kritische Studie über Hebbel, die ein wirkliches Verständnis des Dichters offenbarte.

Noch war Hebbel nicht lange in Paris, als er zugleich mit der Nachricht von dem Tode seines Söhnchens Max die Mitteilung von Elise erhielt, daß sie sich aufs neue in gesegneten Umständen befinde. Verzweifelte Ausbrüche des Schmerzes und des Schuldbewußtseins lesen wir in Hebbels Tagebuchaufzeichnungen aus jenen Tagen. Aber seinem und Elisens Wunsche, daß er das Verhältnis zu der Mutter seiner Kinder bürgerlich regeln möge, stellte sich nicht nur die fortdauernde Armut und seine Furcht, durch eine solche Ehe zu handwerksmäßiger Schriftstellerei genötigt zu werden, die er mehr fürchtete als den Tod, sondern auch seine tiefste Überzeugung entgegen, in dieser Ehe kein wirkliches Glück zu finden. Unter den Aufregungen eines von peinlichsten Erörterungen erfüllten Briefwechsels mit Elise vollendete Hebbel in Paris im Dezember 1843 die bürgerliche Tragödie „Klara", die er nun „Maria Magdalena" nannte. Sie war schon während seines Münchener Aufenthalts durch tatsächliche, von ihm dort selbst miterlebte Ereignisse angeregt, dann in Kopenhagen begonnen worden. Für die Verwirklichung seines Planes, in einer Reihe großer Tragödien „den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zu der Natur und dem Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen,"

zu behandeln, schien Hebbel, wie er im Vorwort zu jenem Werk ausführte, die bürgerliche Tragödie besonders geeignet. Aus früher Jugendzeit, aus dem eigenen Vaterhause und seinem im Geistigen und im Wirtschaftlichen gleich engen Horizonte kannte er die bürgerlichen Kreise „in ihrem zähen und in sich selbst begründeten Beharren auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen und in ihrer Unfähigkeit, sich in verwickelten Lagen zu helfen". Als Ziel seiner Dichtung ergab sich aus solchen Voraussetzungen ganz von selbst der Erweis der Unhaltbarkeit der überlieferten bürgerlichen Sittlichkeit. Auf den Gegensatz von hoch und niedrig, von bürgerlich und adelig, aus dem bisher die Handlung des bürgerlichen Trauerspiels ihren Hauptantrieb gewann, verzichtete er mit gutem Grunde. Das Drama spielt sich ganz und gar in dem kleinbürgerlichen Lebenskreise ab.

Ein dunkles, jammervolles Bild ist es, das Hebbel aufrollt; der Druck schwerer Schuld, der auf seinem Gemüt lastete, verstärkte die düstere Färbung des düsteren Stoffes, der unverkennbar durch sein so unglücklich sich gestaltendes Verhältnis zu Elise seine letzte Prägung erhielt. Schon in die ersten Szenen, die ruhig und friedlich anfangen, fallen die tiefen Schatten hinein, die immer dichter sich zusammenziehen, bis zuletzt alles Leben erstickt ist. — Die von schwerer Krankheit wieder genesene Mutter hat sich für die Kirche geschmückt und plaudert mit ihrer Tochter von Hochzeit und Myrtenkranz und vom Brunnen, wo die Mädchen mit ihren Liebsten zu plaudern pflegen — „bleib' ich etwa zu lange weg, daß du Grund zum Verdacht hast?" fragt die Tochter. Es ist, als ob sich ankündigte, was geschehen soll; denn der Brunnen wird mit seiner kühlen Tiefe alles Leid umschließen, das dies arme Mädchen voll Herzensangst erleiden soll. Sie hat, verzweifelnd daran, daß der Jugendgeliebte je zu ihr heimkehren werde, sich einem Schreiber, Leonhard, einer nichtswürdigen Seele, verlobt; und als nun jener, dem ihr Herz gehört, wieder vor sie hintritt, wie „die alte Jugendliebe die Augen wieder aufschlägt", da sucht der gewissenlose Bräutigam, nicht aus Leidenschaft, sondern aus Berechnung, die Braut, von der er eine hübsche Mitgift erhofft, „durch das letzte Band an sich zu

knüpfen", — aus Furcht, sie sonst zu verlieren; und sie ist schwach genug gewesen, ohne Liebe, ohne Leidenschaft, schier in verzweifelndem Trotz wider den Lauf der Dinge, der sie unglücklich gemacht hat, sich hinzugeben, und nun ballen sich die Wolken des Unheils über ihrem Haupte zusammen. Ihr leichtsinniger Bruder Karl wird des Diebstahls beschuldigt; die Mutter stirbt vor Schrecken; der Vater, Meister Anton, ein Mann von peinlichstem Ehrgefühl, wühlt mit schmerzlicher Wollust in den trübseligsten Gedanken, malt sich das Leben des Sohnes im Zuchthause aus, ja geht noch weiter und sieht schon in einem plötzlichen Verdacht die Schande der Tochter voraus, ohne Ahnung, wie berechtigt er dazu ist. Aber Klara schwört ihm, daß sie ihm „keine Schande machen werde". Ihr elender Bräutigam, der inzwischen erfahren hat, daß Meister Anton schon längst seine Ersparnisse aus Gutmütigkeit wieder verloren hat, benützt die Verhaftung des Bruders seiner Braut, um sein Wort zurückzunehmen. In einer erschütternden Klage fleht Klara um ihres Vaters willen um den eigenen Tod:

„O Gott, o Gott! Erbarme dich! Erbarme dich über den alten Mann! Nimm mich zu dir! Ihm ist nicht anders zu helfen! Sieh, der Sonnenschein liegt so goldig auf der Straße, daß die Kinder mit Händen nach ihm greifen; die Vögel fliegen hin und her, Blumen und Kräuter werden nicht müde, in die Höhe zu wachsen. Alles lebt, alles will leben; tausend Kranke zittern in dieser Stunde vor dir, o Tod; wer dich in der beklommenen Nacht noch rief, weil er seine Schmerzen nicht mehr ertragen konnte, der findet sein Lager jetzt wieder sanft und weich. Ich rufe dich. Verschone den, dessen Seele sich am tiefsten vor dir wegkrümmt; laß ihm solange Frist, bis die schöne Welt wieder grau und öde wird, nimm mich für ihn! Ich will nicht schaudern, wenn du mir deine kalte Hand reichst; ich will sie mutig fassen und dir freudiger folgen, als dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist."

Aber noch einmal scheint ein Hoffnungsstrahl in das Grau: des Bruders Unschuld tritt zutage; der Sekretär, der Jugendgeliebte, zeigt Klara, daß seine Liebe noch nicht gestorben ist. Aber auf das ehrliche Bekenntnis Klaras wendet er sich von ihr ab; denn „darüber kann kein Mann hinweg". Und Klara gibt ihm recht, auch sie „könnte nicht darüber hinweg". . . . Noch einmal demütigt sie sich vor ihrem Verführer, aber — der hat sich schon anderweitig

gebunden: „Wer die Aussteuer seiner Tochter wegschenkt, der darf sich nicht wundern, wenn sie sitzen bleibt". So bleibt der Armen nichts übrig: sie geht zum Brunnen, um dem Bruder Wasser zu holen, er warnt: „Nimm dich in acht, das Brett ist wohl noch immer nicht wieder angenagelt" — und sie kehrt nicht zurück. Der Sekretär, der inzwischen den bübischen Nebenbuhler im Duell erschossen hat, überhäuft nun zu spät sich und den Alten mit Vorwürfen über ihre Härte, die die Hilflose in den Tod getrieben hat; aber Meister Anton sieht nicht ein, daß er unrecht gehandelt hat, auch jetzt noch macht er der Tochter Vorwürfe, Nachbarn haben ihre Tat gesehen, sie hat ihn nicht vor Schande bewahrt. „Sie hat getan, was sie konnte," entgegnet der Sekretär, „er war's nicht wert, daß ihre Tat gelang." „Oder sie nicht", beharrt der unbeugsame Vater, der Sklave seines erstarrten Ehrgefühls bis zum letzten Augenblick. Kein Hauch der Rührung noch des Mitleids überkommt den harten Richter, es muß so sein, und so ist es gut.

„Es gibt keinen ärgeren Tyrannen als den gemeinen Mann im häuslichen Kreise", hatte Hebbel schon in München in sein Tagebuch geschrieben. Und doch ist auch Anton ein Mensch, dem zartes Empfinden nicht fremd ist; das zeigt er wiederholt, aber er steht unter der höheren Macht des Standes, der Umwelt, und kann sich dieser nicht entziehen. „Ich verstehe die Welt nicht mehr", sagt Meister Anton am Ende. Die Ahnung kommt ihm von dem tragischen Widerspruch, der zwischen seiner eigenen gebundenen Weltanschauung und der Harmonie der Weltordnung sich auftut. Dieselben Gespenster, die ihn quälen, martern auch die arme Klara und blenden auch ihre Seele. Der „Held" der Dichtung ist eben nicht Klara, nicht Anton, sondern die Umwelt, der Stand, die Gesellschaft, deren Moral am Ende in die Brüche geht. Stärker als der Einzelwille ist die Macht des Überkommenen, die wie ein düsteres Schicksal waltet und — vernichtet. Und das ist die sittliche Frage dieses Stückes: Ist die bürgerliche Moral wirklich moralisch, oder ist sie nicht im Gegenteil tief unmoralisch? Sie ist unmoralisch; diese Antwort gibt der Dichter. Damit aber hebt er freilich selbst

gewissermaßen die eigentliche Tragödie auf. Die Familie des Meisters Anton scheitert nur an der Enge ihres Horizontes. Nicht allgemein menschliche, große Konflikte hat die Dichtung, sondern die Beschränktheit zerreibt sich selbst mit eigenwilliger Starrheit. Das ganze Elend wäre unmöglich im Kreise freier, edler Menschen, es ist nur möglich in dem engen sozialen Stande. Ist „Maria Magdalena" demnach nur eine soziale Tragödie und als solche nicht frei von den Schwächen einer solchen, so ist sie allen später so zahlreichen Miliendramen doch weit überlegen. Auch diese sind ja auf Grund scharfer, naturwissenschaftlicher Beobachtung mit peinlicher Treue und Genauigkeit im einzelnen gezeichnet; aber es fehlt der wahrhaft schöpferische Geist, der Hebbel beseelt und kraft dessen das von ihm gestaltete soziale Problem sich für uns zu einem Menschheitsproblem erweitert. Alle seine Gestalten sind ganz echt und treu der Wirklichkeit abgelauscht, aber hindurchgegangen durch das starke Temperament eines ebenso großen wie eigenwilligen Dichters, der den Stempel seines Geistes auch in der Form der Sprache einem jeden seiner Geschöpfe aufdrücken muß.

Bis zum Herbst 1844 blieb Hebbel in Paris, abseits vom öffentlichen und literarischen Leben, sein besonderes Interesse der bildenden Kunst zuwendend, und zuletzt war ihm die Stadt so lieb geworden, daß er sich nur schwer entschloß, sie zu verlassen, um in Italien seine Studienreise abzuschließen. Im Oktober 1844 kam er nach Rom. Die südliche Landschaft und der Kunstreichtum zogen ihn so sehr an, daß er, auch als sein Stipendium zu Ende ging und nicht erneuert wurde, sich nicht entschließen konnte, nach Deutschland zurückzukehren. Er nahm noch in Neapel einen längeren Aufenthalt, den ihm die Vorschüsse eines in Rom gewonnenen Freundes, des Malers Gurlitt, ermöglichten, und erst als seine Not wieder aufs höchste gestiegen war, im Oktober 1845, machte er sich über Wien auf den Heimweg. Da aber nahte seinem Schicksal die endgültige Wendung zum Besseren. Über die Unmöglichkeit, seinem Verhältnis zu Elise Lensing die Besiegelung durch die Ehe zu geben — noch aus Rom hatte er ihr geschrieben, daß sie mehr Geist

habe als die meisten ihrer Mitschwestern und ein Herz, wie nie ein edleres geschlagen habe — war er sich unter schmerzlichen Erschütterungen klar geworden. Nun lernte er in Wien in der edlen und bedeutenden Hofschauspielerin Christine Enghaus die Frau kennen, mit der er sich am 26. Mai 1846 fürs Leben verband; ihr verdankt seine weitere menschliche und künstlerische Entwicklung das Beste, und sie befand sich zugleich in der Lage, äußere Not von ihm fernzuhalten, wozu der Dichter für sich allein noch immer nicht imstande war.

Von einer verständnislosen Kritik genährt, setzte sich mehr und mehr in ganz Deutschland ein wachsendes Mißtrauen gegen Hebbels Kunst fest und wurde verstärkt durch einige Stücke, die der Dichter, obgleich sie ihm mißlungen waren, der Öffentlichkeit übergab. Es sind dies insbesondere die beiden während des Aufenthaltes in Neapel entworfenen Tragödien „Das Trauerspiel in Sizilien" (1846) und „Julia" (1848). Beide Werke sind gequält und unschön; man zweifelt hier wie dort an der Möglichkeit der Handlungen und an der Wahrheit der Charaktere, und der Dichter hat wenig Kunst aufgewandt, diese Zweifel zu zerstreuen. Daß diese Werke aber nur als Schöpfungen des Übergangs zu betrachten waren und daß in Wirklichkeit Hebbels dichterische Kraft in ständigem Wachsen begriffen war, bewies die 1848 vollendete große Tragödie „Herodes und Mariamne". In ihr fand der gereifte Mann in einer vergeistigten Form, wenn auch hier nicht ganz ohne Ergrübelung der Konflikte, die alte Wucht wieder, mit der er als Jüngling einst die „Judith" geschaffen hatte. Wieder stehen die beiden Geschlechter, stehen Mann und Weib im Kampf. Wieder ist der Mann der Brutale, der das Weib knechten will, ist das Weib die Siegerin, aber jetzt in ungleich edlerer Weise als einst in der „Judith". Zwei Zeiten ringen miteinander, eine todgeweihte und eine lebens- und segenskräftige, die in die Zukunft weist, die Herrenmoral des Herodes, die auf ererbtes Recht sich stützt, und die neue, fast schon messianische Weltanschauung der Mariamne, die auf Innerlichkeit und Würde des Menschentums hinzielt. Diese findet in Hoffnung und Vertrauen den „inneren Schwerpunkt" der Ehe, während

Mißtrauen sie untergräbt und das Lebensglück zerstört. Die Sünde wider die Persönlichkeit des Mitmenschen ist Versündigung an der Idee der Menschheit überhaupt. Das ist der Grundgedanke dieser Tragödie, die tiefstes Selbsterleben zu allgemeiner Wahrheit emporläutert. Die Heiligkeit des Weibes war Hebbel in Christine aufgegangen.

Der Stoff des Werkes ist der jüdischen Geschichte des Flavius Josephus entnommen. Herodes, der König von Judäa, ist von allen Seiten feindlich bedroht. „Ich gleiche", sagt er,

„dem Mann der Fabel, den der Löwe vorn,
der Tiger hinten packte, dem die Geier
mit Schnäbeln und mit Klau'n von oben drohten,
und der auf einem Schlangenklumpen stand."

Im eignen Hause lauert ihm der Verrat auf; seine Hauptfeindin ist Alexandra, die Mutter seiner Gattin Mariamne, die aus dem alten Hohepriestergeschlecht der Makkabäer stammt. Um ihrer Nachstellung die Spitze abzubrechen, hat Herodes ihren einzigen Sohn, den schönen, eitlen und weichlichen Aristobulos, ertränken lassen, und sie hat ihn deswegen bei Antonius, dem römischen Gewalthaber, verklagt. Herodes muß sich ihm in Alexandria stellen. In der Unsicherheit, in der alles um den König wankt, ist nur eins fest für ihn: seine Gattin; aber sein Argwohn, so berechtigt in allem andern, kann auch hier nicht ganz schweigen, und so fühlt er sich auch in diesem kostbarsten Besitz nicht sicher, namentlich seitdem er ihren Bruder töten ließ. Mariamne hat freilich auch Scheu vor seinen blutigen Händen, aber ihr Innerstes steht fest und unerschütterlich zu ihrem Gemahl. Ihre Liebe ist groß und ihrer selbst gewiß und macht deshalb nicht viel Worte, und als Herodes beim Abschied den Schwur von ihr verlangt, daß sie freiwillig auch sterben werde, wenn ihn einmal der Tod ereile, gibt sie den Schwur nicht; denn

man stellt auf Taten keinen Schuldschein aus,
viel weniger auf Schmerzen und auf Opfer,
wie die Verzweiflung zwar, ich fühl's, sie bringen,
doch nie die Liebe sie verlangen kann!

Und als Herodes fleht:

Du hältst das Wort zurück,
das schlichte Wort, wo ich auf einen Schwur
von dir gehofft: worauf noch soll ich bauen?

erwidert sie schön und edel:

Und leistete ich den, was bürgte dir,
daß ich ihn hielte? Immer nur ich selbst,
mein Wesen, wie du's kennst. Drum denke ich,
du fängst, da du mit Hoffnung und Vertraun
doch enden mußt, sogleich mit beiden an!

Herodes aber kann nicht mehr vertrauen. Seinem Schwäher Joseph gibt er den Auftrag, die Königin zu töten, wenn er selbst falle.

Wir erfahren bald, wie unrecht Herodes seiner Gemahlin tat. Alexandra, die alles zum Aufruhr wider den König hetzt, sucht auch die Tochter von seiner Seite wegzuziehen, aber Mariamne wankt nicht: „Tu, was du willst", entgegnet sie der Mutter,

„geh weiter, halte ein,
nur sei gewiß, daß du, wenn du Herodes
zu treffen weißt, auch Mariamne triffst;
den Schwur, den ich zurückhielt, als er scheidend
ihn forderte, den leist' ich jetzt: Ich sterbe,
wenn er stirbt."

Und nun erfährt sie, wie wenig Herodes solches Schwures wert ist. Als ein Aufstand in Jerusalem droht, errät Mariamne aus Josephs ungeschicktem Betragen den Auftrag, den er hat, und daß ihr Gemahl sie „wie ein Ding und weiter nichts" behandelt.

Herodes kehrt zurück; Antonius war ihm freundlich, der Aufstand wird niedergeworfen; das Glück scheint ihm günstig. Aber Mariamne begrüßt ihn nicht, und Herodes erfährt bald, daß sie alles weiß. Er läßt Joseph töten, und noch ist zwischen ihm und der Gattin nicht Klarheit geworden, da ruft ihn Antonius zum Beistand in den Kampf gegen Oktavian. Mariamne hört es und jubelt: „Er zieht noch einmal fort! Dank! Ew'ger, Dank!" Herodes sieht ihre Freude und denkt, sie ersehne seinen Tod, und sie bestärkt ihn in dieser Ansicht. Aber es ist nicht das; sie hofft, daß er zum zweitenmal die Probe bestehen wird:

Lenk', Ewiger, sein Herz! . . .
Du tatest, was du nie noch tatest, du wälztest
das Rad der Zeit zurück: es steht noch einmal,
wie es vorher stand; laß ihn anders denn

jetzt handeln, so vergeß ich, was geschehn;
vergeß es so, als hätte er im Fieber
mit seinem Schwert mir einen Todesstreich
versetzt und mich genesend selbst verbunden.

Aber Herodes überwindet seinen Dämon nicht; mit den Augen brennender Eifersucht sieht er Mariamne schon in den Armen eines anderen, und so stellt er sie abermals unter das Schwert, diesmal eines Mannes, von dem er glaubt, „daß sie nichts aus ihm herauslockt — wenn sie ihn auf Menschenart versucht!" Wenn auch der ihn verrät, glaubt er, so hat sie ihm den höchsten Preis, sich selbst, dafür bezahlt.

So wiederholt sich die erste Situation, leider so ähnlich, daß man es als eine Schwächung der Dichtung empfinden muß. Hätte Hebbel eine Steigerung der Proben gezeigt, so hätte das Unheil in der ersten drohend aufstehen, in der zweiten sich verderbend herabwerfen können, aber jetzt wirkt die Wiederholung als ein kühles Prüfungsstück, das zu dem edlen, tiefen Wesen Mariamnens und zu dem des klugen Herodes nicht passen will.

Herodes hat seinen grausigen Auftrag seinem Freunde und ergebensten Getreuen Soemus gegeben, aber dieser hat ihn nur angenommen, weil er Mariamne schützen wollte. Er ist ein Mann, der sich nicht zum Mörder dingen läßt, und so teilt er der Königin den Blutbefehl mit, als er glaubt, daß Herodes, in des Antonius Niederlage verstrickt, umgekommen ist. Erschütternd sind die wenigen Worte der zu Tode getroffenen Mariamne:

So ist das Ende da!
Und welch ein Ende! Eins, das auch den Anfang
verschlingt und alles! Die Vergangenheit
löst, wie die Zukunft, sich in nichts mir auf!
Ich hatte nichts, ich habe nichts, ich werde
nichts haben! War denn je ein Mensch so arm?

Erst will sie sich selbst töten, aber dann fällt ihr etwas Schrecklicheres ein. Sie fühlt, Herodes ist nicht tot, und so erwartet sie ihn inmitten eines rauschenden Festes. Alle täuscht sie glücklich, da sie an des Königs Tod glauben; selbst der kühle Römer Titus schrickt vor ihr wie vor einer neuen Judith zurück. Während

sie mit Soemus in Prunkkleidern tanzt, kommt Herodes und stürzt sogleich in Mariamnens Falle; er glaubt, was sie wünscht, daß sie ihn betrog, und stellt sie vor ein Gericht. Und Mariamne verteidigt sich nicht, sie will den Tod. Aber vorher enthüllt sie dem Römer Titus die Wahrheit, gegen den Schwur, daß Herodes sie nicht vor ihrem Tode erfahre.

Als er zum zweitenmal, denn einmal hatte
ich's ihm verziehn, mich unters Schwert gestellt,
als ich mir sagen mußte: eher gleicht
dein Schatten dir als das verzerrte Bild,
das er im tiefsten Innern von dir trägt!
Das hielt ich nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?
Ich griff zu meinem Dolch, und, abgehalten
von rasch versuchtem Selbstmord, schwur ich ihm:
Du willst im Tode meinen Henker machen?
Du sollst mein Henker werden, doch im Leben!
Du sollst das Weib, das du erblickt'st, töten
und erst im Tod mich sehen, wie ich bin! —

Vergebens stellt sich Titus ihrem Vorhaben in den Weg. Auch er muß einsehen, daß nichts mehr zu retten ist. Mariamne erlöst der Tod. Und sogleich bricht auch über Herodes das Gericht herein. Titus berichtet ihm die Unschuld der Gattin, und Alexandra verschärft den Pfeil und erzählt ihm, daß Mariamne den einst verlangten Schwur freiwillig getan. Aber Herodes hält sich in wildem Trotz aufrecht: „Ich bin ein König, und ich will's die Welt empfinden lassen." Die Krone soll ihm „an Weibes Statt gelten". Aber auch die ziehen ihm unsichtbare Hände von der Stirn. Über Bethlehem ist der Stern eines größeren Königs aufgegangen. Herodes befiehlt den bethlehemitischen Kindermord, aber „Moses ward gerettet trotz Pharao". Den bei Mariamnens Namen zusammenbrechenden König fängt Titus, der Römer, in seine Arme auf. So mündet die Tragödie in ein großes kulturhistorisches Bild. Die alte Zeit des Herodes stürzt, die neue, aus der Mariamnens edle Seele stammte, tagt herein.

Das ist die Handlung von „Herodes und Mariamne", doch nicht auf ihr beruhen die Schönheiten der Dichtung, sondern diese

liegen vor allem in der trefflichen Zeichnung der Königin, die neben den edelsten Frauengestalten in den Dramen unserer Klassiker wohl bestehen kann. Ihr Vorbild war die Gattin des Dichters, Christine.

Hebbel hatte mit dieser Dichtung eine Höhe erreicht, aber, es ist eine Schmach zu sagen, er blieb von der Bühne nach wie vor ausgeschlossen. In den Stürmen des achtundvierziger Jahres hatte das Wiener Burgtheater, mit dem Fortschritt kokettierend, auch ihm die Pforten geöffnet. Aber als kurz darauf Laube Direktor des Theaters wurde, brachte es dieser kleinliche Literat zuwege, dem größten Dramatiker seiner Zeit aus persönlicher Gehässigkeit die Bühne zu verschließen. Erschwert wurde Hebbels Stellung durch den nicht ganz unverdienten Mißerfolg des Märchenlustspiels „Der Rubin“ und noch mehr durch die Veröffentlichung einiger Bruchstücke aus dem unvollendet gebliebenen Kulturdrama „Moloch“, in dem die grausigen und schaurigen Szenen des ersten Aktes die Kritiker in ihrer Ansicht bestärkten, daß Hebbel das Entsetzliche und Krankhafte in der Kunst bevorzuge. Hebbel schrieb sich seinen Ärger über die Kritiker in einem kräftigen satirischen Drama „Michel Angelo“ vom Leibe, das freilich ohne große künstlerische Bedeutung ist.

Neben dem fortdauernden Unverstand der Masse, worunter weniger das Publikum als das Heer der Kritiker zu verstehen ist, fand Hebbel auch verständige Anerkennung, so in einem kleinen Kreise junger begeisterter Freunde, von denen später Emil Kuh sein ausgezeichneter Biograph wurde. Auch auf seinen Reisen nach Hamburg, Berlin und Dresden erkannte er die wachsende Beachtung seiner Kunst, und in München versuchte Dingelstedt, der damals das dortige Hoftheater leitete, endlich auch die Bühne für Hebbel zu gewinnen, natürlich unter dem heftigen Widerstand des Münchener Publikums und der Münchener Kritiker. Im März 1852 ging hier dennoch Hebbels neue Tragödie aus der bayerischen Geschichte „Agnes Bernauer“ in Szene, dem Erfolge dieser Aufführung aber stellten sich zufällige örtliche Einflüsse hindernd entgegen.

Hebbel hielt sich bei der dramatischen Behandlung der Schicksale der unglücklichen Baderstochter von Augsburg, die, insgeheim mit dem jugendlichen Herzog Albrecht von Bayern vermählt, von dessen Vater Herzog Ernst am 12. Oktober 1435 bei Straubing in der Donau ertränkt wurde, unmittelbar an die geschichtlichen Tatsachen. Er bog nicht, wie so viele andere Bearbeiter desselben Stoffes, — darunter auch Otto Ludwig, der den Sohn im Kampfe wider den Vater fallen läßt, — die tragische Spitze um, sondern ihn reizte gerade der geschichtlich verbürgte Ausgang, wonach Herzog Albrecht sich nämlich schon ein Jahr nach dem schmählichen, an seiner Geliebten begangenen Justizmorde mit dem Vater ausgesöhnt hat. Diese scheinbare Unnatur suchte Hebbel in seiner Dichtung auf ewige, unveränderliche Grundsätze zurückzuführen. „Es ist darin ganz einfach", so sagt er selbst über sein Stück, „das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus den höchsten Regionen hervorging, der andere aus den niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste, bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die Weltgeschichte hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in ihrer Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei dem einzelnen stehen zu bleiben, der wird sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattet, ausgesprochen finden."

Kräftig und klar sind die Charaktere gezeichnet, die liebliche Agnes, die mitten im Glück ihr Schicksal mit heimlicher Ahnung vorausfühlt, so daß auch ihre höchste Freude von einer leisen Trauer immer überschattet ist, Albrecht, der heißblütige, jugendliche, der lernen muß und wirklich lernt, daß der Fürst seine hohe Stellung mit dem Verzicht auf persönliches Glück zu bezahlen hat, und der

strenge Herzog Ernst, der sich als der Schützer des Staates, als der Erhalter der Gesetze selbst zum Verbrechen für berechtigt hält, wenn er dadurch seinem Reiche dienen kann. Die Sprache ist kühl und sachlich und ruft eben dadurch nicht weichliche Rührung, sondern tiefe Ergriffenheit und eine erhabene Erschütterung hervor.

Nach dem Mißerfolg der „Agnes Bernauer“ war Hebbel entschlossen, künftig nichts mehr zu schaffen, ein Entschluß, den er glücklicherweise nicht durchführte. Nach etwa dreijähriger Pause vollendete er im Herbst 1854 die reifste seiner Tragödien: „Gyges und sein Ring“. Die Fabel der Dichtung ist dem Herodot entnommen. Der Lyderkönig Kandaules, so berichtet dieser, rühmte vor seinem Gast, dem Griechen Gyges, in naiver Prahlerei die Schönheit seines Weibes Rhodope und zeigte sie ihm, ohne daß die Königin es wissen durfte, in der Nacht entschleiert; die Königin aber errät, was geschehen ist, und stellt Gyges die Wahl, entweder zu sterben oder den Kandaules zu töten und sich ihr zu vermählen. Natürlich wählt Gyges die Ehe mit der Königin. Aus diesem heikeln, unserm modernen Empfinden fernliegenden Stoffe schuf Hebbel eine der seelenvollsten Tragödien.

Die zarte Rhodope ist im fernen Indien in der engsten Hut des Hauses aufgewachsen, sie hat ein Blumendasein geführt, keinem Mann außer dem Vater und dem Gatten gestattete ihr keusches Gefühl je ihr Antlitz zu schauen. Zugleich aber ist sie von rückhaltlosester Offenheit und Wahrheitsliebe und einem feinen, ahnungsreichen Empfinden. Ein Grausen überläuft sie, als ihr Kandaules von dem unsichtbar machenden Ringe erzählt, den ihm sein Günstling, der Grieche Gyges, geschenkt habe, und sie warnt ihn, dies unheimliche Kleinod, das Gyges in einem Grabe gefunden hat, in seiner Nähe zu dulden:

> Man sagt bei uns, daß Dinge, die die Welt
> zertrümmern können, hie und da auf Erden
> verborgen sind. Sie stammen aus der Zeit,
> wo Gott und Mensch noch miteinander gingen
> und Liebespfänder tauschten ... Graust dich nicht,
> dir ihre dunkle Gabe anzueignen
> und ihre Rache auf dein Haupt zu ziehn?
> Mich schaudert, wenn ich ihn nur seh! ...

Kandaules hat für die überfeine, seelische Weichheit und Reinheit seiner Gattin kein Verständnis; etwas Kindlich-Unbewußtes, noch rein Triebhaftes lebt in ihm: die Frau ist ihm ein Besitz, der ihn stolz macht; aber er will noch stolzer sein, indem er dies Glück mit einem anderen teilt — „man soll den Schatz nicht preisen, den man nicht zeigen kann" ... Er ist von der Schönheit der Rhodope so erfüllt — „schon der Schatten, den sie im Mondschein wirft," ist ihm unvergleichlich; und so weiß er nicht, was er tut, und tappt in sein Verderben hinein und zeigt dem Griechen seines Weibes Schönheit! ... Gyges geht darauf ein, aber schon während er Rhodope ansieht, schaudert ihn vor der Missetat, „für die der Lippe zwar ein Name fehlt, doch dem Gewissen die Empfindung nicht". Er fühlt, daß das Vergehen eine schwere Sühne verlangt, und bietet tapfer sich als Opfer dar, doch der König weist es ab. Rhodope aber ahnt den Betrug; er wird ihr bald zur Gewißheit. Gyges „hat am Heiligsten gefrevelt, er hat den schwersten Fluch auf mich herabgezogen". So bohrt sie sich mit grausamer Spitzfindigkeit immer tiefer in grüblerische Anklagen hinein: sein Auge hat sie befleckt, sie darf nicht mehr leben, wenn der Frevel nicht gesühnt ist; ihre eigenste, innere Frauenwelt ist ihr zerschlagen, ihr Herz zu Tode getroffen worden. Sie sucht Kandaules zur Rache aufzustacheln, aber dann erfährt sie von ihm selbst um sein Mitwissen. Auch Gyges bekennt ihr offen den Eindruck, den ihre Schönheit auf ihn gemacht hat:

Ein Wonneschauer war's, der mich ergriff,
ein heil'ges Grausen, das mich schüttelte,
als ich so plötzlich vor dir stand und sah,
daß Aphrodite eine Schwester hat. ...
Ich liebe dich, mir ist, als wäre ich
mit einem Starrkrampf auf die Welt gekommen
und dieser löste sich vor deinem Blick:
die Sinne, welche, wie verschlafne Wächter,
bisher nicht sah'n noch hörten, wecken sich
in sel'gem Staunen gegenseitig auf
und klammern sich an dich. ...

Mit grausamer Logik folgert die unglückselige Königin: Kandaules hat sie betrogen, er muß sterben, auf daß Gyges, der sie gesehen, wie es nur

dem Gatten ziemt, sich ihr vermähle! Allmählich dämmert auch dem Könige auf, daß er gefehlt hat; Scheu und Reue erfassen ihn; er fühlt die Erinnyen nahen, aber bricht nicht vor dem drohenden Verderben zusammen. Selbst sein Schuldgefühl schüttelt er ab, indem er sich aus der Enge der Gedankenwelt und Sitte seines Volkes und seiner Gattin erhebt:

Man soll nicht immer fragen:
was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
wo alles denkt wie ich: was steckt denn auch
in Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
das ewig wäre? Doch die müde Welt
ist über diesen Dingen eingeschlafen,
die sie in ihrem letzten Kampf errang,
und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
wenn sie den Tand unwillig fahren läßt.
Herakles war der Mann, ich bin es nicht;
zu stolz, um ihn in Demut zu beerben,
und viel zu schwach, um ihm es gleich zu tun,
hab' ich den Grund gelockert, der mich trug,
und dieser knirscht nun rächend mich hinab.

Ironisch spricht Kandaules von dem Schlaf der Welt; er fühlt sich über die Anschauungen seines Volkes und seiner Zeit erhaben. Doch fühlt er zugleich, daß der Frevel, den er an seinem Weibe begangen hat, durch solche Betrachtungen nicht aus der Welt geschafft werde. Vielmehr sagt ihm sein Gewissen, daß nur der Reine es wagen dürfe, an den „Schlaf" der Welt zu rühren, d. h. über die von der Gewohnheit geheiligte Sitte sich hinwegzusetzen. Ihm sei, so sagt der Dichter, als er nach der Vollendung sein Werk im ganzen überschaute, daraus „wie eine Insel aus dem Ozean" die Idee der Sitte als die alles bedingende emporgestiegen, — ein Wort, das den Schlüssel zum Verständnis der Tragödie birgt.

Von Rhodope gedrängt, müssen sich die Freunde im Zweikampf messen, und Kandaules fällt. Gyges, dem schon lange des Volkes

Herz gehört, wird König der Lyder, und Rhodope vermählt sich ihm am Altar der Hestia und tötet sich, als das geschehen ist:

Ich bin entsühnt,
denn keiner sah mich mehr, als dem es ziemte.
Jetzt aber scheide ich mich so von dir.

Der letzten Folgerung der Dichtung kann man nur schwer folgen; Rhodope hat zum Schluß das Spiel zu sehr in Händen und drängt sich und die Männer zum Untergang, um eines Vergehens willen, das uns so gänzlich unsühnbar doch nicht erscheinen kann. Mögen aber auch Zweifel bestehen, ob der tragische Ausgang unvermeidlich war, die zarte Keuschheit der Rhodope nimmt uns in ihren Bann und entwaffnet unseren Widerspruch. Ihren eigentlichen Schwerpunkt hat die Tragödie aber auch gar nicht in Rhodopes Geschick, sondern in dem der beiden Freunde, des Kandaules und des Gyges. Den rettungslosen Zusammenbruch der idealen Freundschaft zwischen dem edlen König und seinem nicht minder edlen griechischen Gastfreunde, diesen beiden so verschieden gearteten und doch gleich adeligen Männern, deren Gestalten an künstlerischer Durchbildung mit der Mariamnens wetteifern, empfinden wir als die schmerzlichste Folge der Unbesonnenheit des Königs. Dem vornehmen, von keinem unschönen Zug entstellten Wesen der beiden Helden, dem ruhigen Gleichmaß ihrer auch in allem Leid harmonischen Charaktere entspricht die wohllautende, harmonische Sprache der Dichtung. Schönere Verse hat Hebbel nicht geschrieben. Das ganze Werk ist durchleuchtet von Melodie, in der die tiefsten Gedanken zwanglos wie Blumen aufblühen.

Es kam dem „Gyges“ zugute, daß Hebbel in Ruhe und nicht unmittelbar für die Bühne schrieb. Ein idyllischer, behaglicher Zug war in sein Leben gekommen; diese Ruhe teilte sich auch seinen Schöpfungen mit. Ein kleines Epos „Mutter und Kind“, das er 1857 vollendete, gibt dieser idyllischen Stimmung den glücklichsten Ausdruck. Man soll diese Dichtung nicht neben Goethes „Hermann und Dorothea“ halten, wie man es liebt; sie ist anders in ihren Absichten, anders in den Wirkungen. Jedenfalls aber hat Hebbels

Dichtung einen innerlich reichen Gehalt. Ergreifend ist die Erzählung, die uns ohne aufdringliche Absicht auf sozialem Hintergrunde zeigt, wie die Liebe zum eigenen Blut stärker ist als leichtsinnig geschlossene Verträge, und wie die arme Mutter, die ihr Kind noch vor seiner Geburt einem reichen, kinderlosen Ehepaar verpfändete, sich doch nicht von ihm trennen kann, als es nun wirklich geboren wird.

Seit 1855 besaß Hebbel in Orth bei Gmunden ein kleines eigenes Besitztum, wo er regelmäßig den Sommer zubrachte. Wien, wo ihm immer noch Laube im Wege stand, hätte er längst gern verlassen, aber es bot sich vor allem für seine Gattin keine rechte Gelegenheit, eine andere würdige Stellung zu finden; als dann Anfang der sechziger Jahre der Großherzog von Weimar Hebbel nach Weimar zu ziehen suchte, war es schon zu spät zu einer solchen Änderung. Mit Weimar war Hebbel durch Dingelstedt in Beziehung gekommen, der dort als erster das in einem Zeitraum von fünf Jahren (1855—60) entstandene letzte und größte Werk Hebbels, die Trilogie der „Nibelungen“, mit außergewöhnlichem Erfolg zur Aufführung brachte.

Als Hebbel „den dramatischen Satz des Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen“ unternahm, fühlte er sich, wie er in der Vorrede zu den „Nibelungen“ sagt, als „der Dolmetsch eines Höheren“. Er verehrte den Dichter des alten Epos als „Dramatiker vom Wirbel bis zur Zeh“ und bewunderte besonders, wie jenem als „Spiralfeder“ zur Schürzung des ganzen tragischen Spiels Brunhilds unerwiderte Liebe genügte, die, ebenso rasch unterdrückt als entbrannt, nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß sich verrät, dann erst wieder der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber als Neid in schwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als dieser überläßt. „Der mittelalterliche Epiker überschreitet aber auch bei der Lösung des Knotens niemals die Linien, wo das Menschliche aufhört und das tragische Interesse erlischt. Denn wie Kriemhilds Tat uns auch anschauern mag: er führt sie langsam, Stufe nach Stufe, empor, keine einzige überspringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen, immer

steigenden Jammer entblößend, bis sie auf dem schwindligen Gipfel anlangt, wo sie so vielen mit bitterem Schmerz gebrachten und nicht mehr zurückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerste noch hinzufügen oder zum Hohn ihrer dämonischen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht leisten muß, und er söhnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes, inneres Leid selbst während des entsetzlichen Racheakts noch viel größer ist als das äußere, das sie den anderen zufügt." — Hebbel hatte recht: diese Brunhilden-Kriemhilden-Tragödie ist einer der größten dramatischen Stoffe der Weltliteratur, wenn nicht der größte, aber ein episches Werk läßt sich nicht ohne weiteres in ein dramatisches übersetzen. Die Ehrfurcht vor dem Dichter des Nibelungenliedes verschuldete, da sich Hebbel streng an dieses anlehnte, mancherlei Schwächen seiner eigenen Schöpfung, aber es sind Schwächen in der Führung der Handlung, nicht in der Charakterzeichnung. Hier hatte Hebbel ganz eigene Arbeit zu geben und mußte die gewissermaßen flächigen Gestalten plastisch herausarbeiten; abgesehen von der allzu feigen und hilflosen Gestalt Gunthers, die den ganzen Aufbau gelegentlich ins Wanken bringt, ist das Drama eine dichterische Leistung, die sich ebenbürtig neben das alte Epos stellen kann.

Das Vorspiel „Der gehörnte Siegfried" gibt nur kurz die Vorbedingungen. Siegfried kommt nach Worms an den Rhein, um Kriemhild, König Gunthers Schwester, zu freien. Gunther verspricht ihm deren Hand zum Entgelt für seine Hilfe bei der Werbung um Brunhild. Diese, „die nord'sche Jungfrau, der flüssiges Eisen in den Adern kocht," ist nur durch Siegfried, den Besitzer des Schwertes Balmung, des Nibelungenhortes und der Tarnkappe, zu gewinnen, und Siegfried verspricht Gunther seine Hilfe. In Wirklichkeit — das erfahren wir in der ersten Szene von „Siegfrieds Tod" — ist Brunhild von den Göttern für Siegfried ausersehen. Dunkle mythische Mächte greifen hier in die Dichtung ein, ohne sich recht mit ihr zu verbinden, — Fehler, die auch das alte Epos hat. Brunhild ist ein Kind der Götter, eine Walküre, die im Kampf alle Freier vernichtet, weil nur einer ihr bestimmt ist, der Balmungschwinger, und wenn sie den erwirbt,

dann wird die Erde ihr zu eigen, dann bricht die goldene Zeit der Welt an, und kein Tod wird mehr sein. Aber Siegfried weiß davon nichts. Um der blauäugigen Kriemhild willen gibt er die finstere Brunhild in Gunthers Gewalt. Die Jungfrau glaubt in Wirklichkeit, dem Burgundenkönig zu erliegen, während Siegfried es ist, der, in die Tarnkappe gehüllt, sie überwindet. Finster folgt sie nach Worms, aus dem öden Land und seiner wüsten Meereseinsamkeit an den lichten Rhein, wo sie sich nicht zurecht findet: „Ist der Himmel immer so blau? . . . So still die Luft?" fragt sie mürrisch. Und wie symbolisch antwortet Kriemhild: „Zuweilen steigen auch Wetter auf. Dann wird's bei Tage Nacht, und Blitz und Donner rasen. . . ." Mit Brunhild selbst ist das Unwetter in die stille Welt am Rheinstrom eingezogen. Die stolze Erbin der Walküren und Nornen ist zugleich die Trägerin schwerer Verhängnisse. Als sie sich weigert, Gunther als Mann anzuerkennen, muß Siegfried in dunkler Nacht sie noch einmal überwinden, aber ein Gürtel, den er im Kampfe ihr entrissen hat, bleibt in seinen Händen. Kriemhild findet ihn, und in einer Szene von unheimlicher Steigerung, in der hörbar der Schritt des Schicksals dröhnt, muß Siegfried ihr verraten, woher er den Gürtel hat. In Liebesgeflüster fängt diese Szene an:

. . . An einem Morgen,
wo alles mailich funkelte wie heut,
hast du die beiden hellsten Tropfen Taus,
die an den beiden blausten Glocken hingen,
dir weggehascht und trägst seitdem den Himmel
zwiefach im Antlitz —

rühmt liebkosend Siegfried die blauen Augen Kriemhilds vor den schwarzen Brunhilds; ja, er möchte ihr den Regenbogen als Gürtel um den Leib schlingen — aber das Liebesgeflüster endet in Bangen und Grausen vor jenem unheilvollen Gürtel, den Siegfried Brunhild als Sieger geraubt, und seinem „furchtbar unglückseligen Geheimnis", in das sich Kriemhild hineindrängt. Voll Kraft und Leben sind auch die folgenden Szenen, wie Brunhild in geheimer Angst den Gunther beschwört, den Siegfried zu töten: „Du bist der Stärkste auf der Welt, drum peitsche ihn zu meiner Lust aus seiner goldenen

Wolf' heraus!" Es folgt der Zusammenprall der leidenschaftlichen Frauen, der Racheplan, die wortkarge Entschlossenheit des ehernen Hagen: „Er hat geschwatzt! Der Mann muß sterben!" Und List und Tücke weben das Gespinst, in dem man den edlen Recken fängt. — Das ist alles wie aus Marmelstein gemeißelt. „Der Haß hat seinen Grund in Liebe", sagt Hagen von Brunhild; „es war die Eifersucht, die mich verblendete", gesteht Kriemhild. Das Idyllische steigert noch das Düstere der Tragik in dem Zwiegespräch Siegfrieds und Volkers, wo der Jäger Siegfried im Vorgefühl des morgendlichen Jagens schwelgt; nur zu bald wird er selbst zum verfolgten Wild, „aus dem lautesten der stillste Mann", und von Hagens Speer getroffen, „tropft er weg wie eine Kerze". Als Kriemhild die Leiche vor der Tür findet, läßt sie nach dem ersten Jammer das Kostbarste herbeischaffen, sie zu schmücken. „Vergeßt die Blumen nicht, er liebte sie so!" Dämonisch ist die kalte Ruhe Hagens, als bei seinem Nahen das Blut des Erschlagenen wieder fließt. — Wir bewundern in der Führung des Ganzen wie im Einzelausdruck die Gedrungenheit und die Wucht; meisterlich ist die Art eines jeden gekennzeichnet: die in weiten Gesichten redende Brunhild, die allmählich zum Weibe erblühende, edle Kriemhild, und der heitere, tatendurstige, offenherzige, lebenslustige Siegfried, dem seine Reinheit in einer Welt voll Bosheit und Neid zum Verderben wird.

In der dritten Abteilung „Kriemhilds Rache", verbreitert sich das Bild. Hier tritt nun Kriemhild erst recht in den Mittelpunkt. Haben die beiden ersten Abteilungen gezeigt, wie die Liebe in ihrem keuschen Herzen erblühte, wie sie zu brennender Leidenschaft sich entfaltete, die zur Verblendung sich steigernd den Haß der Nebenbuhlerin wecken mußte, so erleben wir jetzt schaudernd mit, wie unter dem Druck des Jammers und der Not, unter dem unablässigen Widerstreben der Mörder der unauslöschliche Rachedurst erwacht:

Der Rabe, der im Wald
den öden Platz umflattert, wo's geschah,
hört nimmer auf zu kreisen und zu krächzen,
bis er den Rächer aus dem Schlaf geweckt.

. . . Ich bin's ja nicht allein, die Klage ruft,
es ruft das ganze Land mit mir . . .
Fern wie die brechend schwere Donnerwolke
hängt diese Blutschuld über ihnen allen . . .
und daß uns Sonn' und Mond noch immer leuchten,
gilt manchem schon als Wunder der Natur.
. . . So färbe du, o Erde,
dich überall, wie dich der grause Mord
bei den Burgunden färbte! Tauche dich
in dunkles Rot! Wirf's ab, das grüne Kleid
der Hoffnung und der Freude! Mahne alles,
was lebt, an diese namenlose Tat
und bringe, da man mir die Sühne weigert,
sie vor das ganze menschliche Geschlecht . . .

So reckt sich Kriemhild zu unheimlicher Größe auf. Sie wird Hunnenkönigin, um Rachegöttin zu sein. Sie schärft die Schwerter der Hunnen zur Rachetat; unersättlich rast und watet sie im Blute; vor keiner Folgerung, auch nicht vor der letzten, schrickt sie zurück. Ihr eigenes und Etzels Kind, den Markgrafen Rüdiger und alle ihre Brüder, im letzten Augenblick auch noch König Gunther opfert sie der Rache.

Zum Schluß steigert sich auch diese Tragödie, wie „Herodes und Mariamne“, zu einem welthistorischen Bilde. Die Zeit der wilden Kämpfe, der Blutrache versinkt, und in Dietrich von Bern und seinem Waffenmeister Hildebrand, der die zur Furie gewordene Kriemhild tötet, geht eine neue Zeit herauf. Etzel übergibt dem Berner seine Herrschaft:

Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter.

Und Dietrich nimmt sie: „Im Namen dessen, der am Kreuz verblich.“ —

Als Hebbel die „Nibelungen“ vollendet hatte, stand er auf der Höhe seiner Kunst und seines Glückes:

„Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
denn ihr gabt mir genug, hebt sie nur schirmend empor.“

Dies Gebet wurde ihm nicht erhört. Ein neues Drama, „Demetrius“, das er begann, mußte er, wie einst Schiller denselben

Stoff, unvollendet liegen lassen. Am 13. Dezember 1863 nahm ihn der Tod mitten aus dem vollen Leben hinweg. Er hatte das Größte geleistet, vielleicht aber nicht sein Größtes; denn das ist eins der untrüglichsten Zeichen seines großen Genius, daß er nie beruhigt bei dem Erworbenen stillstand, sondern sogleich neuen Höhen zustrebte und ähnlich dachte wie sein Michel Angelo:

Der Künstler auf der Wallfahrt gleicht
dem Mann, der einen Berg ersteigt.
Er ruht sich wohl zuweilen aus
und gönnt den Augen ihren Schmaus;
das gibt dann jedesmal ein Bild,
schön, wie die Aussicht, oder wild,
gleich aber heißt es: weiter fort,
zum Weilen ist hier nicht der Ort,
und was ihm auch ein Gott verlieh,
den Gipfel, den erklimmt er nie,
er weicht, wie der Himmel, vor seinem Blick,
je höher er dringt, je weiter zurück.

Hebbels Größe ist in seiner Zeit viel bestritten und erst neuerdings voll anerkannt, von einzelnen wohl auch übertrieben worden. Es gibt Züge in seinem Charakterbilde, die wir schwer verstehen, Züge einer rücksichtslosen, fast brutalen Selbstsucht, und auch in seinen Werken begegnen wir Schroffheiten, die unser Empfinden verletzen; die Lichter versöhnender Liebe und siegreichen Humors umspielen nur selten die ehernen Mienen dieses Dichters, in dessen Innerem der Riß zwischen philosophischer Reflexion oder Grübelsucht und gestaltender Anschauung und Sinnlichkeit nicht völlig geschlossen ist. Seinen Schwerpunkt hat das Hebbelsche Drama im Gebiet des Psychologischen, in der bis zur höchsten Feinheit gesteigerten Herausarbeitung der seelischen Eigenart der handelnden Charaktere. Ein neues Element führt Hebbel damit in die Dichtung ein. Aber mit dem Vorzug der scharfen psychologischen Zuspitzung der Hebbelschen Menschen ist der Nachteil verbunden, daß sie vielfach in ihrem Handeln mehr von Erwägungen des Verstandes als von der Naturkraft der Leidenschaft, mehr von kühler Reflexion als von der Stimme des Herzens geleitet erscheinen. Darin liegt auch der Grund, warum Hebbels Dramen nicht so volkstümlich werden können wie die Shakespeares oder auch Schillers. Der Weltanschauung des Idealismus, die das Lebenselement unserer klassischen Dichtung bildet, steht Hebbel kritisch gegenüber. Der

menschliche Wille, der dort die alles bestimmende Lebensmacht bildet, ist bei ihm, wie er sich selbst einmal ausdrückt, „kosmisch“ gebunden, d. h. abhängig von einem höheren Willen, dem Weltwillen, dem „Weltlauf“ oder, wie man heute sagen würde, dem Naturgesetz. Hebbels Menschen ist daher ein Zug von Resignation eigen, sie sind im letzten Grunde doch mehr zum Leiden als zum Handeln veranlagt. In dieser seiner Grundrichtung berührt sich Hebbel einerseits mit Heinrich von Kleist, dessen hohe dichterische Bedeutung er zuerst ganz erkannte, andererseits mit Ibsen, zu dem er ein wichtiges Mittelglied bildet. Als eine einsame, große, auf sich selbst mit starrer Festigkeit ruhende Persönlichkeit ragt Hebbel in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts auf: die kommenden Jahrhunderte werden ihn vielleicht als den Grundstein einer neuen Entwicklung der Kunst rühmen.

Zu seinen Lebzeiten wurde von den Gegnern, wie Laube und Auerbach, vielfach ein Dichter mit Hebbel verglichen und gegen ihn ausgespielt, der freilich in seiner Richtung und Gesinnung manches mit Hebbel gemein hat, auch vielfach von ihm abhängig erscheint, aber an bahnbrechender Bedeutung und künstlerischer Kraft doch weit hinter ihm blieb — der Thüringer Otto Ludwig. Auch in seinen äußeren Schicksalen hat Ludwig (geb. 11. Februar 1813 in Eisfeld) manchen Zug mit Hebbel gemeinsam. Auch er ging zunächst durch ein Leben voll Enge, Sorge, Armut, Kränklichkeit, der Jugendfreude und einer innerlich geschlossenen Bildung entbehrend. Auch er hatte unter dem „schroff ehrlichen, bis zum Eigensinn festen“, früh verbitterten Vater manches zu leiden, doch fand er an seiner für alles Schöne leicht begeisterten Mutter Halt und Stütze. Auch er schwankte nach des Vaters frühem Tode lange, ehe er seinen eigentlichen Beruf erkannte. Er sollte erst Kaufmann werden, dann studieren, schließlich widmete er sich, mit Stipendien des kunstliebenden Herzogs von Meiningen ausgerüstet, in Leipzig dem Musikstudium. Doch allmählich erschien ihm auch die Musik „vage“: „Gestalten muß ich haben.“ Er erkannte seine dichterische Begabung und fand sogleich auch die Richtung, in der sie lag, nämlich abseits von der jungdeutschen Bewegung, in der

Pflege eines künstlerischen Realismus, kurz auf demselben Wege, den Hebbel um die gleiche Zeit einschlug. Mehrere Jahre verbrachte Ludwig nun in scheinbarer Muße, in wenig erfreulichen Verhältnissen im Hause seines Oheims Christian Otto in Eisfeld. 1843 siedelte er nach dessen Tode wieder nach Leipzig und dann nach Dresden über, wo er fortan im Winter seinen dauernden Wohnsitz nahm, während der Sommer ihn als häufigen Gast in dem ererbten Gartenhaus zu Eisfeld sah. Ein kleines Vermögen, das ihm sein Onkel vermacht hatte, gestattete ihm 1852, mit Emilie Winkler aus Meißen, mit der er sich schon 1844 verlobt hatte, einen Ehebund einzugehen, dem ein Sohn entsproß. Der freundschaftliche Verkehr mit der berühmten Schauspielerin Karoline Bauer und mit dem als Dramaturg am Hoftheater tätigen Eduard Devrient bot für seine dramatischen Arbeiten reiche Anregung. Von den vielen literarischen Plänen, die ihn damals beschäftigten, führte er bis zur Mitte des Jahrhunderts die Dramen aus: „Der Engel von Augsburg" (Agnes Bernauer), „Die Torgauer Heide", das Vorspiel zu einem Drama „Friedrich II von Preußen", ferner „Die Rechte des Herzens", „Die Pfarrose", „Das Fräulein von Scuderi", das Lustspiel „Hanns Frei", die Novelle „Maria", alles Werke, die, noch unsicher und suchend, keine ernstere Bedeutung beanspruchen können. Erst mit dem „Erbförster" (1850) aber fand Ludwig kräftige, eigene Töne und bei der Aufführung einen großen Erfolg.

Der „Erbförster" hat nicht die Weite und Größe von Hebbels erstem Werk, der „Judith"; näher steht er „Maria Magdalena". Auch er steckt in der Enge kleinstädtischer Verhältnisse, kleinbürgerlicher, ja bornierter Begriffe. Der Grundherr Stein und der Förster Ulrich wollen durch Vermählung ihrer Kinder ihre Freundschaftsbande noch enger knüpfen; da geraten sie vor dem Festmahle beim Kartenspiel in Streit; in groteskem Kontrast zu der kleinlichen Ursache und zu dem geplanten Fest erhebt sich der tragische Konflikt. Der eine sagt: der Wald „soll durchgeforstet werden", und der andere: „Er soll nicht durchgeforstet werden." Jener ist der

Herr und pocht auf seine Macht, dieser ist der Diener, aber er pocht auf das Recht der Vernunft, der Erfahrung. So zerreißt das Freundschaftsband, und das Unheil, dessen Brand geschäftig von Übelwollenden geschürt wird, bricht herein. Nur schade, daß die Katastrophe nicht aus den Charakteren allein, sondern aus Schicksalstücke, aus Zufälligkeiten und Mißverständnissen erwächst. Andres nämlich, der Sohn des Erbförsters, kommt in Verdacht, den Buchjäger, den Nachfolger seines abgesetzten Vaters, erschossen zu haben — denn „der gelbe Riemen" seines Gewehrs leuchtete durch die Nacht! In Wirklichkeit hat ein Wilddieb dieses dem Andres, der in der Grenzschenke infolge schwer begreifbaren Unwohlseins entschlummerte, entwendet; ein anderer Bote berichtet dem Erbförster, sein Sohn sei von dem Robert Stein erschossen worden — in Wirklichkeit fiel unter dessen Schuß der Wilddieb, der das Gewehr mit dem „gelben Riemen" getragen hatte! Der Alte gerät in wilde Wut, die durch eine Flasche Wein noch gesteigert wird; Blut will wieder Blut; er erschießt in schrecklicher Zufallsverkettung seine eigene Tochter, die im heimlichen Grund noch einmal mit ihrem Geliebten, dem anverlobten Robert Stein, zusammengetroffen ist und, die Gefahr erkennend, den Geliebten mit ihrem Leibe deckt! Die Lösung der Irrungen wirkt auf den Alten mit entsetzlicher Wucht; er geht nicht auf die Gerichte, sondern richtet sich selbst.

Man kann die Tragödie leicht als Schicksalstragödie brandmarken, man kann spötteln über den „gelben Riemen" und über die Sucht, die Theatereffekte bis zum äußersten zu steigern: gewiß, da liegt die Schwäche. Jedoch das kernig Volkstümliche und Wirksame, das dem Stück trotzdem eigen ist, beruht in der Darstellung der ganzen Atmosphäre und der Gestalten, an die man glauben muß. Alle, der Erbförster, der eigensinnige Gutsherr Stein, der jähzornige Andres, der schnftige Möller und der Unglück säende, mißgünstige Weiler, sind Gestalten von Fleisch und Blut, wenn auch die Männer alle ein etwas überhitztes Temperament haben, während den Frauengestalten etwas Mattes und Blasses anhaftet. Wie die einmal gegebenen Charaktere in ihrer engen, vernunftlosen

Leidenschaftlichkeit aufeinanderplatzen, das ist mit großer dramatischer Kraft zur Anschauung gebracht. Wir spüren schon nach dem geringfügigen Anlaß des Streites: das wird ein Ringen von verdüsterten Menschen, in denen kuhle Überlegung und Besonnenheit die Entfesselung der Leidenschaften nicht mehr wird hemmen können.

Daß trotz alledem die Tragödie etwas Peinigendes behält — auch für die Seelen, die sehr wohl das Widersinnige des Lebens erkennen —, das hat darin seinen Grund, daß auch ästhetisch unwahr wirkt, was im Leben unwahrscheinlich ist. Das sind aber jene Begebenheiten, die nicht mehr aus den Charakteren, sondern aus gräßlicher Zufallslaune entspringen. Vor allem wirkt auch das Fremdartige, Abstoßende, ja Pathologisch-Alberne im Wesen und Treiben des Erbförsters nicht mit jener inneren Notwendigkeit, die wir bei Gleichgearteten empfinden. Daher löst die Tragik nur quälende, niederschmetternde, aber nicht emporhebende Gefühle in uns aus, mag auch der Schluß wieder auf den Boden des Menschlichen zurückführen. Nächtiges Dunkel und Grauen bleibt in unserer Seele vorherrschend.

Zwei Jahre nach dem „Erbförster" vollendete Ludwig seine zweite große Tragödie „Die Makkabäer" (1852). Auch diese Dichtung hat ernstliche dramatische Schwächen. Der Dichter ist der großen Fülle der Gestalten nicht Herr geworden; es sind blasse und farblose darunter, wie der greise Mattathias selbst, der ehrwürdige Priester zu Modin, der jeder eigenartigen Größe entbehrt, und ebenso die Simeiten, die von Jehova Abtrünnigen. Selbst die besser gelungenen und fesselnden Persönlichkeiten, wie die Lea und ihr Sohn Juda, stören einander in unserer Teilnahme. Die einzelnen Motive haben in ihrer Häufung etwas Verwirrendes.

Die Hauptperson der Dichtung ist Lea, aus dem Hause Davids, die Gattin des Mattathias aus dem Hohepriestergeschlecht der Makkabäer. Ihr heißes Sinnen ist auf die Größe ihres Vaterlandes und ihrer Söhne gerichtet, in denen sie die künftigen Retter sieht; in diesem Glauben hat sie die Kinder im Schoße getragen, von Träumen und Visionen umgeben. Sie ist voll schroffer Tatkraft —

„Hindernisse findet nur der, der an sie glaubt" —, voll Scharfsinn, der die Falschheit erkennt, wo ihres Gatten Mattathias Auge blind ist und sein mildes Herz töricht vertraut. Seltsamerweise aber schwankt die Mutter in ihrer Liebe und Hoffnung zwischen zweien ihrer Söhne, dem Eleazar und Juda; sie haßt Judas niedrig geborenes Weib, das den Simeiten angehört, und setzt nun ihre Hoffnung auf Eleazar. Aber dieser wird allmählich aus Neid und Eifersucht zum Verräter an seinem Volk; er ist der Vertreter des blendenden Scheins, und Juda der des wahren echten Seins. Juda ist der Verschwiegene, der im stillen reift, der abwartet, bis die Stunde schlägt; er ist „stolz im Denken, stark im Tun und schlicht im Wort". Er ist „scharf wie Bergesluft", und Lea weiß wohl: „Den großen Mann in ihm zu wecken, braucht's nur den großen Augenblick." Und dieser kommt, als die Unterdrücker von den Juden fordern, daß sie Jehova abschwören und vor Zeus und Athene sich beugen sollen. Eleazar schlägt die Mahnung der Mutter: „Groß sollst du sein durch dich, nicht durch die Gunst des Syriers" in den Wind; doch Judas Stunde ist da; er erschlägt den Heuchler Simei, der vor dem fremden Götterbilde kniet, und ruft sein Volk auf, sich zu befreien. Da löst sich auch von dem greisen Vater der Bann; er erkennt den lange Verkannten:

Juda, mein Sohn!
Mein Herz dröhnt wie die Harfe unter Spielers Hand.
Der Herr rührt mich mit seinem Jubel an,
daß ich erzittre wie das Blatt im Sturm
und klinge wie der Harfe Saiten klingen.

Das ist der Höhepunkt des Dramas, am Schlusse des zweiten Aktes. In den folgenden schwächt sich die Anteilnahme ab. Juda, der von Sieg zu Sieg geeilt ist, wird um den Erfolg durch die Verblendung seiner Volksgenossen betrogen, die am Sabbat nicht fechten wollen, sondern Psalmen singend sich lieber hinschlachten lassen; niemand kann es ihm menschlich verargen, daß er wütet, daß er sich wider so unnatürliche Schranken des Gesetzes aufbäumt. Doch selbst auf der Flucht, im Unglück bleibt er groß und stolz, er verzagt nicht. „Was zagen? Lebt der alte Gott nicht mehr?" spricht er

im Wetterleuchten. Durch eine schwere Schule herber Tage schreitet auch die edle Mutter Lea; die bittersten Demütigungen erträgt sie; schließlich geht sie ins Lager des Antiochus und fordert ihre gefangenen Kinder, sie allein sei schuldig. Aber als Antiochus Tod und Leben in der Kinder eigene Hand legt und ihnen die Freiheit verspricht, wenn sie sich zu seinen Göttern bekehren wollen: „Bekehrung heißt ihr Leben, Weigrung Tod", da erhebt sich Lea unter den furchtbarsten Seelenqualen über den Tod ihrer Lieben.

... Sterben? Wie klein
der Sprung, und doch liegt eine Welt von Sträuben,
Anklammern angstvoll zwischen seinen Ufern. ...

Aber sie gibt ihre Kinder lieber dem Tode als dem seelischen Verderben. Auch vom letzten, der zum Marterofen geführt wird, sagt sie hart und stolz: „Er sterbe! Nehmt ihn hin!" — Sie weiß, der Herr wird sie rächen und die Barbaren verlöschen, wie der Sturm das Licht verlöscht. Sogar Eleazar hat sich zu den Seinen zurückgefunden, und als Fürsten, die unsichtbare Kronen tragen, schreiten die Brüder in den Tod. ... Die Folterknechte müssen gestehen: „Ein solch Verachten aller Qual sah ich noch nie." — Das Heer des Antiochus selbst empört sich bei diesem Anblick: „Herr, laß es enden! Die Krieger stehn entsetzt. Die Meuterei hebt schon ihr Schlangenhaupt" ... und Antiochus gibt den Befehl: „Zurück nach Syrien!" — Juda erscheint als Sieger und stürmt auf Antiochus ein; doch Lea bittet für den Feind:

Setz nicht der Brüder Sieg aufs Spiel,
den sterbend sie ersiegten.
Hier hat Gott geweilt — bet' an!

So hat die ehrsüchtige, stolze Frau sich zur Demut durchgerungen. Juda gehorcht der Sterbenden. „Juda, sei König!" jauchzt das Volk; doch er ist geläutert von aller Selbstsucht: „Sein Priester will ich sein, doch König ist allein der Herr."

Man kann zweifeln, ob der Schluß, der Abzug des Antiochus gerechtfertigt werden kann, aber wir vergessen diese Schwäche über der Größe der sittlichen Idee, die sich in den herben Seelen von Mutter und Sohn siegreich durchgesetzt hat. Nicht der Abfall von

Jehova oder das stolze Pochen auf die eigene menschliche Kraft führt zur Höhe, sondern „der Herr ist mächtig in dem Schwachen", das ist der Grundgedanke des Dramas; es verherrlicht wie kaum ein anderes der modernen Zeit die Hingabe des eigenen selbstsüchtigen Willens an den höheren, göttlichen.

Ludwig vergrub sich in Shakespearestudien, durch die er alle Geheimnisse der dramatischen Technik zu ergründen hoffte; seine unbedingte Bewunderung Shakespeares brachte ihn in einen starken Gegensatz zu Goethe und Schiller, denen er vorwarf, daß „sie das Ästhetische, das Schöne vom Guten und vom Wahren trennten und aus der Poesie eine Fata Morgana machten, die den Menschen mit der wirklichen Welt und mit sich selbst entzweit". Leider auch von zunehmender Kränklichkeit gehemmt, hat Ludwig keinen seiner übrigen dramatischen Pläne mehr ausführen können. In den zahlreichen Entwürfen und Bruchstücken, die er hinterlassen hat, zeugt noch manches von außergewöhnlicher Begabung, so z. B. der herrliche Monolog des Tiberius Gracchus: seines Vertrages wegen, den er geschlossen, soll er den Numantinern ausgeliefert werden, er selbst will es und läßt sich weder von seinem Weib noch von seinem Freund zurückhalten:

Ihr Götter! Keinen Abschied!
Denk', wo ein Römer, da ist Rom, und Götter
schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abschied, keinen! Wie der Hirsch —
so hört' ich oft, ich selber liebte nie
der Jagd grausame Lust — der edle Hirsch,
wenn tödlich ihm der Pfeil ins Leben drang,
stirbt ohne Laut; nur eine Träne bebt
im großen Aug'; so sinkt er stumm zusammen,
zum Nacken still das Haupt; so klaglos heilig
wie dieses edle Tier sterb' unser Glück.
Noch einmal, eh' ich gehe, laß das Haus,
wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
wie Kinder plaudern wir von schönen Tagen
so gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
das unter Schwestern eben noch geflüstert,
das niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
steht ihr, und — dahin scheid' ich mit der Sonne.

Während der Dichter in den letzten Lebensjahren nichts Dramatisches mehr vollendete, schuf er trotz seiner großen Kränklichkeit noch zwei bedeutende Erzählungen, die, neben seine Dramen gehalten, beweisen, daß sein größtes Talent auf epischem Gebiete lag. „Die Heiterethei" (1854) ist das Meister- und Musterwerk einer Dorfgeschichte. Das kleinbürgerliche Leben spiegelt sich vorzüglich in der liebevoll entworfenen Umwelt und in den prächtig gezeichneten Menschen. Die Handlung ist einfach: Zwei brave, aber trotzige und schroffe Menschenkinder lieben einander, wollen es aber nicht eingestehen und müssen erst durch bittere Erfahrungen mannigfacher Art zur Besinnung und Besonnenheit gebracht werden, ehe sie fürs Leben einander angehören können. Wie die „lieben" Nachbarn und Nachbarinnen mit hineinspielen mit gutem und bösem Willen, mit echter Anteilnahme und Gehässigkeit: das ist höchst anschaulich und ergötzlich. Wie die wackere Heiterethei, dies herrlich tapfere Mädchen voll Saft und Kraft und Heiterkeit des Herzens, dagegen streitet, wie sie sich selbst behauptet trotz aller Bosheit der Weiberzungen, trotz ihrer Verlassenheit: das ist rührend schön. Und wer sieht sie nicht vor sich, alle die Leute, die uns der Dichter darstellt: das unmündige Schneiderlein, den hustenden Weber, den schabernackischen Schmied oder die Valtinessin mit ihrer massiven Grazie? Die Sprache ist nicht minder farbenecht, voll Saft und voll Humor in den drastischen, volkstümlichen Wendungen, jedoch auch voll echter, inniger Poesie, die das Herz erwärmt. Wie fein ist z. B. die Sympathie ausgemalt, die den alten Holunderstrauch an dem Häuschen der Heiterethei mit den Schicksalen des Mädchens verbindet; er teilt all ihre Freude und ihr Leid mit ihr; bald schüttelt er sich vor Lachen, nämlich wenn das unerschrockene Mädchen die giftspeienden Kaffeeschwestern hinauskomplimentiert, und wirft Raupen, Schnecken und dürre Blätter den Davongehenden auf die Köpfe, bald schaut er glatzköpfig ihrem Elend zu, und endlich, wie es Hochzeit gibt, legt er von dem leichten Sprühregen sich ein Hochzeitskleid an, noch weit prächtiger als der rote Kirchenfrack des Meisters Schramm. Auch sonst ist die Natur mit Morgen

und Abend und Nacht, mit Vogelsang und geheimnisvollem Schweigen auf das beste mit der Erzählung verwoben, die mit idyllischem Behagen sich in die Breite dehnt. Es fehlt jedoch auch nicht an beinahe tragischen und tief spannenden Szenen. Unablässig hat man der armen Heiterethei vorgeschwatzt, daß des Holders Fritz ihr auflauere, um für ein trutzig Wort, das sie ihm geboten, sich zu rächen, und da rennt sie ihn auf dunklem Waldpfade mit ihrer Karre um, so daß er in den Bach stürzt!

„In seinen Ohren braust es, als läg' er unterm Walkmüllerwehr. Um seine Brust ringelt sich pressend eine ungeheure grüne Schlange; über seine Augen legt sich ein dunkelrotes Tuch. Er schnappt nach Luft und zieht ein kaltes, schweres, nasses, gurgelndes Ding durch den Mund hinein in die tiefste Brust, das er nicht wieder herauszustoßen vermag. Das rote Tuch wird schwarz mit durcheinander wimmelnden gelben Sternen. Der Boden unter seinem Kopfe versinkt, der Kopf nach in eine endlose Tiefe. Und diese eigene Empfindung, die schon in Bewußtlosigkeit übergeht, weiß er, ist die Empfindung, die jeder Mensch kennen lernt, aber keiner mehr als einmal.“

Mit innigster Teilnahme erleben wir es mit, wie die Heiterethei als das Opfer nichtsnutzigen Geredes fast zu verhungern fürchten muß und wie dann endlich des Holders Fritz, der auch vom überschäumenden Übermut sich zur Ordnung und Sitte zurückzufinden weiß, die rechte Gelegenheit und das rechte Wort ergreift, um sich zu rechtfertigen und die Widerspenstige zu zähmen. Unendlich viele feine kleine Züge zieren das Werkchen, das in seiner Vollsaftigkeit und Frische, sowie in seiner psychologischen Gründlichkeit und Wahrheit trotz mancher Übertreibungen seinesgleichen sucht. Und über dem Ganzen liegt der zarte Duft sonnigen Humors.

Strotzend von künstlerischer Laune und farbenechter Einzelschilderung ist auch das „Widerspiel“ der „Heiterethei“, das Geschichtchen „Aus dem Regen in die Traufe“ (1854). Die gestrenge Frau Bügel, die entweder betet oder zankt, das ängstliche, nur fern vom Schuß stolz von Respekt redende, mit Heiratsplänen hoch hinausstrebende Schneiderlein Hans und das immer fröhliche und gütige Sannelchen, die Hausmagd — „sie ist die Liebetät selber“ — bilden ein ergötzliches Dreiblatt; wie ein Sturmwind

braust „die Schwarze“ hinein, die das Hannesle gerne heiraten will, um vor der Mutter sicher zu sein; doch beinahe hätte er den Teufel mit Beelzebub herausgetrieben; diese Erkenntnis bringt ihm noch zu rechter Zeit der brave Schwabe, der als Geselle bei ihm eintritt und ihn die Bosheit der „Schwarzen“ und die Engelsgüte des Sannelchens begreifen lehrt. So löst sich in sonnigem Glück, was nach Wolken und Gewitter aussah.

Das tragische Gegenstück zu diesen beiden heiter endigenden Novellen ist die bedeutendste Erzählung Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ (1855).

Die echte Novelle ist, wie Storm sagt, die epische Schwester des Dramas, und wirklich können wir an diesem wundervollen Gebilde alle Wesenheiten des Tragischen aufweisen; da begegnen uns Charaktere voll Eigenart und Eigenkraft, Konflikte und Leidenschaften, die Leiden schaffen, und große Schicksalsgänge, die aus dem Wesen der Personen sich mit unmittelbarer Folgerichtigkeit ergeben. Wenn wir auch bangen und erbeben, wir atmen doch befreit auf, wenn alles seinen Lauf nimmt, so, wie es nach Menschenart die Vernunft des Lebens und mit ihr die poetische Gerechtigkeit fordert. Wir wissen alles im voraus, wie es enden wird; die Ouvertüre gibt den Grundakkord und die Lösung. Und doch versenken wir uns mit um so mehr Andacht und Bewunderung in die psychologische Einzelmalerei eines herben, unerbittlich strengen Dichtwerkes, das uns in den Tiefen der Seele faßt, rührt und erschüttert. Denn es läßt uns wieder einen Blick tun in die Abgründe des Menschenwesens mit seiner ewigen Unzulänglichkeit, in der es die sich ausschließenden Gegensätze nicht zu verschmelzen vermag, weil Kraft der Eigenart immer wieder Einseitigkeit, Beschränktheit, Endlichkeit in sich schließt.

Die Gegensätze stehen sich in Otto Ludwigs Erzählung in den beiden Brüdern Fritz und Apollonius Nettenmair gegenüber. Jener übt Lug und Trug mit vollendeter Bosheit, mit dem Starrsinn, den der Vater in Ehrenhaftigkeit und Herrschsucht übt, und frönt dem Hasse und Neide und Leichtsinn; er stiehlt dem Bruder die Braut, das Lebensglück, alles mit lächelnder Miene, und diesen

wird in seiner Güte und Milde, die ihm den Maßstab auch für die anderen gibt und ihn somit völlig verblendet, ein Opfer der Ungerechtigkeit und schließlich in dem ererbten Starrsinn skrupelhaft-philiströser Sittenstrenge ein Opfer seiner eigenen Grundsätze; denn als den schnöden Verrat des Bruders die Sühne ereilt hat, wagt er nicht mehr, die Hand nach dem Glück auszustrecken, das sich ihm anbietet, ja das er eigentlich immer besessen hat. Der Frivole und der Ängstliche, der Hypochonder, stehen hier einander gegenüber. Gewissenlos führt jener das Trugwerk durch; erst allmählich tagt es vor der getäuschten Frau; ihr Kind stirbt, wie es fiebernd die wuchtige Faust des Vaters auf die unschuldreine Stirn der Mutter fallen sieht. Selbst vor dem Äußersten, dem Bruder nach dem Leben zu stehen, schrickt der Unselige nicht zurück; er will ihn von dem Schieferdeckergerüst am Kirchturm herunterstürzen; aber der Trunkenbold steht oben nicht mehr so sicher wie der nüchterne Bruder und fährt selbst hinab in die Tiefe!

Seitdem klafft jedoch in furchtbarer Entzweiung das Innere des Apollonius; Schwindel packt ihn, wenn er den Turm besteigt, Entsetzen, wenn es zwei Uhr schlägt wie damals, als der Bruder an ihm vorüberstürzte; seine Nerven zerrütten — und dabei drängt der Vater zur Heirat mit der Schwägerin, die er einst geliebt und die er vor lauter Bedenklichkeit doch nimmer gewinnen mag. Da, in einer Nacht schlägt der Blitz zündend in den Turm von St. Georg — die Kirche, ja die ganze Stadt ist bei dem herrschenden Sturm in Gefahr. Nun schwinden alle Zweifel, alle Seelenschmerzen; es gilt zu retten, retten. Es gelingt nach rasender Anstrengung — und unwillkürlich strömt von den Lippen der erlöst aufatmenden Zuschauer das alte Lied „Nun danket alle Gott". „Die ganze Stadt war eine einzige große Kirche und Sturm und Donner die riesige Orgel darin" ... Eitelkeit und Ehrgeiz hatten keinen Teil an dem herrlichen Rettungswerk. Die große sittliche Tat bringt ihn zu innerer Gesundung, wenn auch einer duldenden. Denn Verzicht steht auch künftig über seinem Leben, er lebt „in schweigsamer Geschlossenheit" dahin; voll An-

dacht sieht seine Schwägerin zu ihm auf; er ist das Bild eines starren, strengen Mannes, der nicht hinwegkann über ein „Etwas", das in seinem Herzen lebt und alles selbstische Wollen zurückdrängt.

„Von Glück und Unglück reden die Menschen, das der Himmel ihnen bringe! Was die Menschen Glück und Unglück nennen, ist nur der rohe Stoff dazu; am Menschen liegt's, wozu er ihn formt. Nicht der Himmel bringt das Glück; der Mensch bereitet sich sein Glück und spannt seinen Himmel selbst in der eigenen Brust. Der Mensch soll nicht sorgen, daß er in den Himmel, sondern daß der Himmel in ihn komme. Wer ihn nicht in sich selber trägt, der sucht ihn vergebens im weiten All. Laß dich vom Verstande leiten, aber verletze nicht die heilige Schranke des Gefühls. Kehre dich nicht tadelnd von der Welt, wie sie ist; suche ihr gerecht zu werden, dann wirst du dir gerecht. Und in diesem Sinne sei dein Wandel: Zwischen Himmel und Erde!"

Himmel und Hölle, sie wohnen nur in der Brust des Menschen selbst; da sind sie seines Schicksals Sterne. Darin gipfelt die Weisheit dieser epischen Tragödie.

Wie Hebbel wurde auch Otto Ludwig zu früh von seinem Werke hinweggenommen. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens bedrückten den Dichter auch schwere materielle Sorgen, die ihm ein einmaliges Stipendium des Königs Maximilian von Bayern (1856) und Unterstützungen aus der Schillerstiftung etwas erleichterten. Nach jahrelangem schweren Leiden, das sich in den letzten Lebensjahren zum Skorbut entwickelte und zu einer allmählichen Lähmung führte, starb er am 25. Februar 1865.

Die realistischen Dramen Hebbels stehen einzig in ihrer Zeit bis zum heutigen Tage, nicht so die Romane Ludwigs; vielmehr erreichte um die Mitte des Jahrhunderts die gesamte erzählende Kunst eine so großartige Höhe, daß im allgemeinen die Jahre von etwa 1840 bis 1890 wohl als die klassische Zeit der deutschen Erzählungskunst zu rühmen sind. Die Darstellung der Entwicklung dieser im wesentlichen realistischen Erzählungskunst als der größten positiven Erscheinung dieser Zeit wird die Hauptaufgabe der nächsten Kapitel sein, in die nur die neuklassische und neuromantische Bewegung als eine Art Seitenströmung eingesprengt ist und von der auch die politischen Ereignisse der siebziger Jahre nur vorübergehend das Augenmerk ablenken können.

3. Der Realismus in der erzählenden Kunst.

Als die Dichter begannen, nicht allein auf die Phantasie, sondern auf die Wirklichkeit, auf das Leben selbst in seinen mannigfaltigen Erscheinungen ihre Werke zu bauen, da mußte vor allem diejenige Kunstform einen großen Aufschwung nehmen, deren eigentliche Aufgabe es von jeher gewesen ist, das wirkliche Leben im Spiegel der Dichtung zusammenzufassen: der Roman, der moderne, ungleich vielseitigere Abkömmling des alten Epos. Schon seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, seit den Erziehungsromanen und den humoristischen Romanen der Engländer, war die Bedeutung dieser Dichtungsgattung in stetigem Wachstum begriffen. In dem Bildungsroman der klassisch-romantischen Epoche hatte sie bereits eine Höhe erreicht, die jenen zum umfassenden Weltbild, zum Spiegel der gesamten menschlichen Bildung machte. Aber nicht die Entfaltung und Beherrschung eines großen Stoffes war das Bedeutende an diesen Werken, sondern die Weite des Gesichtskreises, die Tiefe der Gedanken, die dichterische Anschauung. Auch der in Humor gegründete und auf Erziehung hinzielende Roman Jean Pauls verdankte seine Bedeutung der ethischen Größe und der Stimmungsgewalt seiner lyrischen Partien, nicht dem großgebändigten Stoffe. Auch die Romantiker und die Jungdeutschen benutzten diese poetische Form im wesentlichen zu tendenziösen Zwecken politischen, ethischen oder literarischen Charakters, oder sie verhüllten sie in Lyrik und Philosophie. Aber sowie sich der Blick der Dichter auf die bunte Mannigfaltigkeit der wirklichen Welt, des wirklichen Lebens richtete, sowie man nicht nur in den Gebilden der Phantasie, sondern auch in einem ehrlichen, aber künstlerisch geschauten Bild der Wirklichkeit Poesie sah, da mußte gerade der Roman

als diejenige Form erkannt werden, innerhalb deren am vollkommensten und getreusten der ganze Kreis des Lebens dargestellt werden konnte. Und so wuchsen alle Zweige des Romans und der erzählenden Kunst überhaupt gleichmäßig empor; insbesondere brachten es der historische Roman, die Dorf- und Heimatgeschichte, der ethnographische und Reiseroman und endlich der große Zeitroman zu bedeutenden Leistungen.

Die neue Epoche des Romans begann mit dem Aufschwung des historischen Romans oder vielmehr mit dem Erscheinen der ersten Übersetzungen der großen Geschichtsromane des englischen Historikers Walter Scott (1771—1832). Scott, der seinerseits von Goethes „Götz" und von der deutschen Romantik angeregt war, hatte den historischen Roman auf neue Grundlagen gestellt. Er verstand es meisterhaft, die Farbe der alten Zeit zu wahren und dennoch der Gegenwart nahe zu bleiben. Der Zeichnung aller seiner Helden und Heldinnen liegen wirkliche Beobachtungen zugrunde, die er vor allem an dem Leben und Treiben des an alten Überlieferungen reichen, kerngesunden Bauern- und Bürgerstandes seiner schottischen Heimat machte. Aber nicht nur die Menschen schilderte er auf realistischer, heimatlicher Grundlage, sondern auch die Natur und die sozialen und rechtlichen Einrichtungen. Seine Romane — „Waverley", „Kenilworth", „Guy Mannering", „Braut von Lammermoor", „Ivanhoe" — beherrschten in den zwanziger und den dreißiger Jahren den deutschen Büchermarkt. Der Stil und die Kompositionskunst Scotts wurden für alle deutschen Erzähler der Zeit mehr oder minder vorbildlich. Natürlich fehlte es nicht an Nachahmungen, deren künstlerisch bedeutendste und selbständigste, Hauffs „Lichtenstein" und Tiecks „Aufruhr in den Cevennen", schon in anderem Zusammenhange genannt wurden. Auch unter den im eigentlichen Sinne von Walter Scott abhängigen Werken sind einige fesselnde Dichtungen zu rühmen, z. B. „Addrich im Moos", eine Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert, der eine Episode aus der Erhebung der Schweizer Bauern gegen die Städter zugrunde liegt, womit der in vielen Sätteln gerechte Zschokke

verhältnismäßig sein bestes und lesbarstes Werk schuf. Auch der noch dem ältesten Romantikerkreise nahestehende Norweger Henrich Steffens (gest. 1845 als Professor in Berlin) schrieb einige treffliche historische Erzählungen, wie „Die vier Norweger", in denen der Einfluß Walter Scotts deutlich sichtbar ist. Große Erfolge erzielte zu seiner Zeit der abenteuernde Karl Spindler (1796—1855) mit seinen historischen Romanen, die zwar mit viel farbiger Phantasie ausgestattet sind, auch zweifellos dichterische Begabung verraten, aber auf höheren künstlerischen Wert keinen Anspruch erheben können. Unter ihnen findet „Der Jude" (1827), ein Sittengemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert, auch heute noch manchen dankbaren Leser. Mit Vorliebe suchten geschickte Schriftsteller noch bis zu den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts das Interesse, welches das Publikum an der großen, bewegten Zeit Napoleons nahm, auszunutzen. Der gestrenge Berliner Musikkritiker Ludwig Rellstab (1797—1860) veröffentlichte 1834 einen Roman „1812", und der gleichfalls journalistisch tätige L. Ferdinand Stolle (1806—72) verfaßte sogar ein halbes Dutzend Napoleonromane: „1813", „Elba und Waterloo", „Der neue Cäsar" und noch drei weitere. Als hervorragender Kenner Italiens und seines Landes und Volkes erwies sich der aus Schwaben stammende, als Kurator der Universität Bonn verstorbene Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843) in seinem ausgezeichneten Roman „Scipio Cicala". Auch Karl von Rumohr (1785—1843) ist hier zu erwähnen; er war vor allem bedeutend und erfolgreich als Forscher auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte, veröffentlichte aber auch historische Novellen, unter denen „Der letzte Savello" (1832) die hervorragendste ist.

Allerdings sind es nicht diese doch mehr als Gelegenheits- und Unterhaltungsbücher in Betracht kommenden Schöpfungen, die dazu berechtigen, in jener Zeit von einer Blüte des historischen Romans in Deutschland zu reden. Neben den mehr oder weniger geschickten Verarbeitern fremder Anregungen standen aber gerade auf diesem Gebiet einige selbständige Schriftsteller, die in ihrer Art zu den

ersten deutschen überhaupt zu zählen sind. Als der bedeutendste ist Willibald Alexis zu nennen, dessen große kulturhistorische Romane aus der Geschichte der Mark Brandenburg — sie sind zugleich Gemälde aus der Geschichte Deutschlands überhaupt — wohl selbst neben denen Walter Scotts würdig bestehen können. Willibald Alexis, eigentlich Wilhelm Häring oder Hareng, einer französischen Emigrantenfamilie entstammend, geboren am 29. Juni 1798 in Breslau, machte den Feldzug von 1815 mit und wurde nach seiner Rückkehr Referendar am Kammergericht, widmete sich aber bald ganz der schriftstellerischen Tätigkeit; mit Friedrich Förster begründete er 1827 das Berliner Konversationsblatt, mit Hitzig 1842 den „Neuen Pitaval", eine Sammlung von Kriminalgeschichten. Er war bald einer der fruchtbarsten Schriftsteller, ohne daß er je in oberflächliche Vielschreiberei verfallen wäre. Alle seine Arbeiten verraten den geistvollen Mann, der im Sturm des Lebens seinen Sinn geschärft, seine Freude an allem Schönen wach erhalten hat. Nach einigen novellistischen und epischen Versuchen und Übersetzungen Scottscher Werke unternahm Alexis mit seinen ersten größeren Romanen „Walladmor" (1823) und „Schloß Avalon" (1827) eine lustige Täuschung des Publikums, indem er sie als „frei nach dem Englischen des Walter Scott" ausgab, und er gewann die Wette, daß die Leser auf den großen Namen hereinfallen würden. Zahlreiche Romane, Novellen, Dramen, Lustspiele, Reiseblätter veröffentlichte Alexis in den nächsten Jahrzehnten, aber sein eigenstes Gebiet betrat er erst, als er sich der märkisch-preußischen Geschichte zuwandte. In einer Reihe großartiger, mit kraftvollem Realismus der kulturgeschichtlichen Färbung entworfener Bilder, die die Zeit der schweren Kämpfe zwischen den Hohenzollern und dem altmärkischen Bürgertum bis zu der Katastrophe von Jena umspannen, führt er fast alle bedeutenden Begebenheiten der brandenburgischen Geschichte an uns vorüber. Die ersten dieser Romane lassen noch romantische und jungdeutsche Einflüsse erkennen: in der lockeren Anordnung, der gesuchten Farbigkeit des Stils, in der Liebe für das Phantastische und Grausige und in der Zerrissenheit der breiter

ausgeführten Charaktere. Aber mit der sorgsamen Versenkung ins einzelne verbindet sich eine Großzügigkeit der Grundgedanken, die Bewunderung erweckt und nur noch bei den besten unserer erzählenden Schriftsteller gefunden wird. Am stärksten sind die romantischen Einflüsse naturgemäß noch in dem ersten der brandenburgischen Romane „Cabanis" (1832), der uns in die Zeit des großen Friedrich versetzt. Glänzend sind auch schon hier die scharfen Zeichnungen charakteristischer Zeitbilder aus der Gesellschaft wie aus dem Soldatenleben der friderizianischen Zeit, auch verflicht der Dichter schon sehr eindrucksvoll die Landschaft mit der Handlung, eine Kunst, die er später immer bedeutender ausbildete. Die realistische Treue, mit der Alexis die Vergangenheit zu beschwören verstand, erreichte ihren Höhepunkt schon in dem nächsten Roman dieser Reihe, dem „Roland von Berlin" (1840), der die Kämpfe der Städte, besonders Berlin-Cölln's und seines vortrefflichen Bürgermeisters Joh. Rathenow, gegen Kurfürst Friedrich den Eisernen schildert. Rathenow, ein rechtlicher, tüchtiger Bürger, pocht auf das verbriefte Recht, das den Städtern Selbständigkeit zusichert; der Kurfürst aber stützt sich auf das höhere Recht, das aus Gründen des Allgemeinwohls einen mächtigen Oberherrn für das ganze zerrüttete Land verlangt. Dieser siegt in dem Kampf gegen die Städte, und Rathenow muß sehen, wie der Roland von Berlin, das Symbol des Blutbannes und der Unabhängigkeit der Stadt, gestürzt und in die Spree geworfen wird. Einst hat er dem jungen, prächtigen Henning Mollner, weil er kein Patrizier war, die Hand seiner Tochter verweigert, mit dem höhnischen Wort, sie könne ebensowenig sein eigen werden, wie der steinerne Roland durch die Straßen spazieren könne. Jetzt muß er auch hierin seinen Hochmut, der aus Überschätzung des alten Rechtes hervorgeht, beugen. Voll farbiger, lebendiger Gestalten ist der ganze Roman, ein glänzendes Bild vergangener Kämpfe und Leiden. Ein strahlender Humor erhellt die dunklen, schweren Schatten, die der rohen Zeit gemäß sind. Von dem bedeutenden Können des Dichters zeugt auch der nächste Roman: „Der falsche

Woldemar" (1842), der das alte, psychologisch so schwierige Demetriusproblem vom betrogenen Betrüger behandelt. Doch ist der „Roland von Berlin" dichterisch unbedingt bedeutender. Die gleiche Höhe erreicht wieder der „vaterländische Roman" „Die Hosen des Herrn von Bredow" (1846). Ein heller, frischer Humor durchstrahlt diese Geschichte von dem seltsamen, aus Elenshaut gegerbten Bekleidungsstück, dem einzigen seiner Art, das der Herr Gottfried von Bredow auf Hohenziatz an seinem Körper duldet und das zu so folgenschweren Begebenheiten Anlaß gibt. Die Hausherrin vermag der Hosen des gestrengen Gemahls nur dann zur Reinigung habhaft zu werden, wenn der im Essen und Trinken Ungemessenes leistende Ritter Götz seinen achttägigen Rausch ausschläft. Nun will es aber das Mißgeschick, daß das besagte Kleidungsstück bei der Wäsche am Flusse vergessen und von einem beleidigten Krämer gestohlen wird. Dieser aber freut sich seines Raubes nicht lange. In der Nacht wird er auf seinem Wege von dem Rat und Günstling des Kurfürsten Joachim, dem Ritter von Lindenberg, überfallen und seines Geldes beraubt; die Hosen nimmt ihm, während er noch zerschlagen daliegt, der Junker Hans Jürgen wieder ab, den die Frau von Hohenziatz danach ausgeschickt hat. Da der Herr von Lindenberg, der zuvor bei seinem Freunde Bredow zu Besuch war, den Krämer in einer alten Rüstung Ritter Götzens angefallen hat, kommt dieser in den Verdacht des Straßenraubes und wird, als er endlich von seinem Rausch aufwacht und eben die wiedergefundenen Hosen anzieht, auf kurfürstlichen Befehl gefangen nach Potsdam abgeführt. Von einem geriebenen Priester, der mit Lindenberg unter einer Decke steckt, läßt sich der mehr biedere als kluge Ritter sogar dazu bringen, den Raub einzugestehen, den er gar nicht begangen hat. Aber der Kurfürst erkundet durch den Krämer den wirklichen Täter und läßt ihn henken. Dadurch verfeindet er sich mit dem ganzen Adel, so daß dieser sich gegen ihn verschwört. Im Rausch verpflichtet sich auch der Götz den Aufständischen, aber in der Nacht, ehe er zu ihnen stößt, entführt ihm seine Frau die Hosen, so daß er zum

Bleiben gezwungen ist. Zu seinem Glück; denn ein Überfall der Aufständischen auf den Kurfürsten mißlingt, sie selbst werden gefangen genommen und ohne Erbarmen gehenkt. So entgeht Götz durch die Hosen oder vielmehr durch die Klugheit seiner Hausfrau der größten Gefahr. Diese Frau von Bredow ist die Glanzgestalt des Romans; wie sie draußen bei der Wäsche und drinnen im Hause, beim Reinmachen, bei Götzens Rausch und Erwachen schaltet und waltet und welche urgesunden Anschauungen sie über Leben und Lebenlassen hegt, ist trefflich geschildert. Sie selbst ist immer rührig, alle tüchtige Arbeit scheint ihr ein Fest, und so duldet sie alles in ihrem Haus, nur nicht Faulenzer und Duckmäuser. In derbem Freimut sagt sie jedem die Wahrheit, wie dem Dechanten: „Jetzt wissen drei ungebetene Gäste in jedes Haus zu dringen, wie man's auch zuschließt, sie finden immer eine Ritze: der Winter, die Wanzen und die Pfaffen." Aber auch die übrigen Gestalten sind von erfrischender Lebenskraft, der bärenmäßige Götz, der tolpatschige, im Herzen wahrhaft adelige Junker Hans Jürgen und seine geliebte Eva. Meisterhaft ist auch das Hofleben und hier wiederum der Gegensatz zwischen der Art des ein wenig phantastischen Kurfürsten und derjenigen seines störrischen Adels geschildert.

Noch breiter als im „Roland von Berlin" ragt in diesem Roman die Landschaft in die Dichtung hinein. In der feinen Verbindung von Naturumgebung und Menschen ist Alexis für den Roman geradezu Muster und Vorbild gewesen. Er besaß ein feines Auge für Naturschönheit, das er auf Reisen durch Skandinavien und Italien geschärft hat, so daß es auch für die kärgeren Reize der Heimat empfänglich wurde. Den tiefen, schwermutvollen Ernst der märkischen Landschaft hatte er zuerst erkannt und dargestellt. Man glaubt, ein Bild des modernen märkischen Malers Leistikow vor sich zu sehen, wenn man z. B. den Anfang des Romans „Die Hosen des Herrn von Bredow" liest, wo der Dichter mit scharfen klaren Linien ein typisches märkisches Landschaftsbild mit aller Innerlichkeit vor uns hinstellt. Stets liebt es Alexis, kürzere Landschaftsschilderungen als Hintergrund zum Leben und Tun der

Menschen einzuflechten, aber in ihnen liegt nichts Vordringliches und Gemachtes. Man spürt es: es ist dem Dichter selbst eine Lust, von hoher Warte aus zu betrachten, wie der Wind über die Kiefernwälder streicht, wie er, in den Ulmen spielend, einen goldenen Blätterregen auf die Wiesen streut, wie die Krähen und Tauben in Scharen sich in der niederen Luft wiegen, wie die Habichte unter den Wolken kreisen und der Rauch sich aufringelt aus den Mooshütten des Dorfes.

Inmitten dieser ernsten, gesunden Landschaft stehen die kräftigen, festen Charaktere der Alexisschen Romane in engstem Zusammenhang mit ihrer heimatlichen Scholle und den elementarischen Lebensbedingungen. Natur und Mensch sind bei dem Dichter eins; wir fühlen: es ist innerste Naturnotwendigkeit, daß auf diesem spröden Boden, in dieser herben, sonnenarmen, nebligen Luft, an diesen schweigenden Seen die düsteren Kiefern wachsen, die weiten Sand- und Moorstrecken sich hinziehen und daß zugleich so schroffe, harte und im Grunde doch wieder wehmütig weiche und milde, d. h. eben echt norddeutsche Menschen hier ihr Wesen treiben. Mag an ihnen manches bizarr und dämonisch und brutal sein, Alexis zwingt uns in den Bann, an sie zu glauben, mit ihnen zu empfinden und eine längst verschollene Zeit wieder im Geiste vor uns zu sehen.

Die Handlung der „Hosen des Herrn von Bredow" fand ihre unmittelbare Fortsetzung in dem nächsten Roman „Der Werwolf" (1848), in dessen Mittelpunkt die leider im ganzen nicht gelungene Gestalt des Kurfürsten steht; dieser verdirbt es trotz der besten Absichten doch mit allen, so daß der böse Geist des Unfriedens und der Unruhe wie ein „Werwolf" im Lande Brandenburg umgeht. In den Episoden und in der Zeichnung einzelner Charaktere bleibt der Roman seinem ersten Teile gleichwohl ebenbürtig.

Während die ersten märkischen Romane in der frühsten brandenburgischen Geschichte spielen, führt der nächste: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" (1852) uns in die jüngste Vergangenheit, die Zeit von 1806. In überzeugender Weise zeigt diese Dichtung,

wie bei der sittlichen Fäulnis, die weite Volksschichten ergriffen hatte, bei der Frivolität des Adels, der Liederlichkeit der Offiziere und der Bestechlichkeit der Beamten das schwere Verhängnis über Preußen hereinbrechen mußte. Auch dieser Roman hat eine Fortsetzung erhalten in „Isegrim" (1854). Das gesunde, kräftige Wesen vor allem des einfachen und tüchtigen Bauernstammes der Mark steht in wohltuendem Gegensatz zu dem morschen Leben der Städter, das der erste Teil enthüllte. Im Bauernstand und im niederen Bürgertum findet der Dichter die sittlichen Kräfte, die zusammen mit dem alten Volksschlag auf dem Lande die künftige Gesundung des ganzen Volkes verbürgen.

Der letzte Roman des Dichters, „Dorothea", der 1856 erschien und in der Zeit des großen Kurfürsten spielt, zeigt die Spuren nachlassender Kraft. Krankheit und Erblindung warfen ihre Schatten auf die letzten Lebensjahre des Dichters; er starb am 16. Dezember 1871 zu Arnstadt in Thüringen, wohin er sich zurückgezogen hatte. Erst die Nachwelt hat ihm, der Land und Leute der Mark mit lauterer, unerschrockener Wahrhaftigkeit zeichnete und so in die Dichtung einführte, die verdienten Kränze der Anerkennung gewunden.

An Begabung Alexis nicht gleich, aber gleichwohl mit ihm wesensverwandt und von gleicher Liebe zur Heimat beseelt, deren Geschichte und Landschaft er in bedeutenden Dichtungen darstellte, war der Westfale Levin Schücking (1814—83), der heute eigentlich nur noch als Freund Annettens von Droste-Hülshoff bekannt ist; sehr mit Unrecht. Einige seiner — freilich zu zahlreichen — Romane, namentlich die hieher gehörigen historischen seiner frühsten Epoche, sind der besten Erzählungsliteratur des Jahrhunderts zuzurechnen. Schücking begann seine literarische Laufbahn mit der Vollendung und Herausgabe des von Freiligrath begonnenen Werkes „Das malerische und romantische Westfalen" und bewies hier seine genaue Kenntnis der Heimat. Westfalen und seine nähere und fernere Vergangenheit bildet denn auch den Hintergrund seiner eigenen Schöpfungen, von denen insbesondere die Romane „Die Ritterbürtigen" (1845), „Ein Sohn des Volkes" (1849) und „Der Bauernfürst" (1851)

zu nennen sind. Das Erscheinen des ersten dieser Romane, der den westfälischen Adel allerdings mehr in seinen Fehlern als in seinen Vorzügen, im ganzen aber doch sehr getreu und lebendig nach der Natur zeichnete, war die Ursache zu einer Entfremdung zwischen dem Dichter und Annette, die, nachdem sie den jungen Schücking in die adeligen Kreise eingeführt hatte, ihm mit Recht die einseitige Schilderung übelnahm. Schücking ließ es leider an einer folgerichtigen Ausbildung seines Talentes fehlen. Er suchte weiterhin in allen möglichen, sogar wildromantischen Stoffen herum, wie in der Novelle „Die drei Freier", wo der ewige Jude, der wilde Jäger und der fliegende Holländer gleichzeitig als Freier einer schönen Augsburgerin auftreten. Besser gelingen ihm krausgeschürzte Liebes- und Lebensgeschichten wie „Agathens Geheimnis"; hier fällt besonders die vortreffliche Landschaftsschilderung auf, sowie die wohltuend freudige, optimistische Stellung der wirtschaftlich fortschreitenden Zeit gegenüber, der so viele die Schönheit absprechen wollten. Bedeutsam sind die Beobachtungen, die er einen seiner Helden auf der Fahrt mit der Eisenbahn, einer damals noch ungewöhnlichen Art zu reisen, machen läßt. „Es liegt eine Anregung in dieser Art zu reisen," sagt er, „welche nach und nach den unberechenbarsten Einfluß auf den Charakter der Menschen und Völker üben wird. Die Schnelligkeit ist ja nur ein anderer Ausdruck für Kraft; eine ungeheure Kraftentwicklung spielt seit Jahren jetzt in unserem tagtäglichen Leben eine mächtige Rolle; wir geben uns ihr hin, sie schleudert uns Hunderte von Meilen weit, bald hin, bald zurück, sie gibt unseren Bewegungen Energie, unserer persönlichen Tätigkeit einen weitreichenden Umfang — es ist nicht anders möglich, als daß dies alles den Völkern einen Impuls und einen Schwung verleiht, der ihnen zum Ersatz für alle die Energie wird, die man sich verflüchtigen sah, seitdem das kriegerische Element in der modernen Staatsgenossenschaft zu erlöschen begonnen hat." Später ging Schücking zum Zeitroman über und schuf in „Paul Bronkhorst" (1858) und in der Erzählung „Verschlungene Wege" (1867) auch hier beachtenswerte Dichtungen; seine „Lebenserinnerungen" erschienen 1886.

Den besten historischen Romanen von Alexis und Schücking stellte der Hesse Heinrich König (1790—1869) wenigstens in einer Dichtung Ebenbürtiges zur Seite, in den „Klubisten von Mainz“ (1847), einem Roman, der das Leben in der alten Bischofsstadt vor, während und nach der Revolution in den ernsten und komischen Partien gleich lebensvoll schildert. Seine übrigen zahlreichen historischen Romane verdarb König durch zu breite Zwischenbetrachtungen, sodann aber verflachte er auch die Historie zum Histörchen, die Geschichte zur Anekdote, eine Entwicklung, die den historischen Roman überhaupt bedrohte. Ein Meister im Erzählen solcher zu Romanen breitgetretenen Anekdoten war der geschickte Redakteur der Berliner Kreuzzeitung Georg Hesekiel (1819—74): er schrieb seine „vaterländischen“ Romane aus Erwerbsgründen fabrikmäßig, seine Arbeitsweise hat Fontane in seinem autobiographischen Werk „Von Zwanzig bis Dreißig“ sehr lustig geschildert. Ein Schriftsteller, den sein Talent zu Höherem zu berufen schien, war der Schlesier A. E. Brachvogel (1824—78), — er schuf nicht nur in „Friedemann Bach“ (1858) einen in seiner Art vortrefflichen Roman, der auch heute noch gelesen zu werden verdient, sondern auch das wirkungsvolle Trauerspiel „Narziß“, das seit dem Jahre 1857, wo es zum erstenmal über die Bretter ging, unzählige Aufführungen erlebte. Aber auch er verwässert den geschichtlichen Roman durch das Auseinanderzerren einer einzelnen Begebenheit. Hierin wie auch an Fruchtbarkeit wurden Hesekiel und Brachvogel aber noch erheblich übertroffen von der Gattin des Jungdeutschen Theodor Mundt, Luise Mühlbach (1814—72), die mit bewundernswertem und nie ermattendem Mut kleine Geschichtchen aus dem Leben nennenswerter Persönlichkeiten, insbesondere aus der Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, als Romane ausstaffierte. Die historischen Hintertreppenromane, die der Journalist Herrmann Goedsche (1815—78), der sich pomphaft Sir John Retcliffe nannte, am liebsten in Anlehnung an die Geschichte seiner eigenen Tage zusammenphantasierte, haben vor den platten Familienromanen wenigstens den Vorzug einer zwar blutigen

indianerhaften, aber doch verwegenen und farbigen Phantasie, die vom gesicherten Redaktionsstuhl der Kreuzzeitung aus Mord- und Schandtaten aufständischer Inder, Helden- und Bluttaten kämpfender Russen gleichmäßig grell zu beschwören verstand.

Wir sind hiermit glücklicherweise nicht zur letzten Entwicklung des historischen Romans gekommen, es war ihm weiterhin vielmehr noch eine große Blüte beschieden — es sei nur an Scheffel, Freytag und C. F. Meyer erinnert. Freilich hatte sich inzwischen der geschichtliche Roman zum kulturhistorischen gewandelt, der den Hauptwert nicht mehr auf die einzelnen Tatsachen legte, sondern auf das Bild der Kultur einer ganzen Zeit, aus der heraus er die Charaktere der Helden darzustellen suchte. Dabei standen nicht mehr die Fürsten und Staatsmänner, sondern Volks- oder Klassentypen im Mittelpunkt. Ansätze hierzu fanden sich schon bei Alexis und Schücking.

Einen solchen Übergang von der geschichtlichen Erzählung zum kulturhistorischen Sittenbild stellen die sehr beliebten literar- und musikgeschichtlichen Romane und Novellen dar. Einen Lebensroman Shakespeares schrieb nach dem Vorbild von Tiecks „Dichterleben" Heinrich König in seinem Werk „Williams Dichten und Trachten" (1839). Zur Berufsarbeit machte sich diese Dichtart der Frankfurter freireligiöse Prediger Heribert Rau (1813—76), der beinahe die ganze Literatur- und Musikgeschichte durchdichtete und das Leben von Shakespeare, Jean Paul, Hölderlin, A. von Humboldt, Körner, Mozart, C. M. von Weber und Beethoven in Form von biographischen Romanen bearbeitete und sensationell ausstutzte. Einen höheren poetischen Wert haben die ähnlichen Arbeiten des Darmstädter Bibliothekars Otto Müller (1816—94), der das Leben Bürgers, der Schauspielerin Charlotte Ackermann und des Großvaters von Goethe („Der Stadtschultheiß von Frankfurt") romanförmig behandelte. Als wirklich bedeutende Werke dieser Gattung sind nur zwei Romane zu nennen, die beide denselben Dichter, nämlich Schiller zum Gegenstande haben und beide von Schwaben stammen; erstlich die Romanbiographie „Schiller" (1856), die der 1850 von der Reaktion zur Flucht nach Zürich genötigte radikale Politiker und Kultur-

historiker Johannes Scherr (1817—86) verfaßte, und dann das aus landsmännischer Liebe erwachsene Werk „Schillers Heimatjahre" von Hermann Kurz (1813—73). Die Art der Behandlung ist in den beiden Büchern verschieden; Scherr gibt eine eigentliche Biographie auf sittengeschichtlichem Hintergrund, aber in romanhafter Ausgestaltung, Hermann Kurz bietet eine zeitgeschichtliche Dichtung, wobei nicht sowohl Schiller, sondern das ganze bunte Leben seiner Zeit und seiner schwäbischen Heimat den Mittelpunkt bildet. Immerhin können beide Romane als Typen der verschiedenen Formen der historischen Erzählung in diesen Zusammenhang eingereiht werden. Bei der reinen kulturhistorischen Dichtung sollen freilich die Helden überhaupt nicht der Geschichte angehören, sondern nur die Kultur- und Gesellschaftszustände der Zeit ganz echt, die auftretenden Charaktere aber frei erfunden, jedenfalls aber frei entwickelt sein. Als die erste kulturhistorische Erzählung in diesem Sinne, die wohl auch die bedeutendste von allen geblieben ist, ist vielleicht der Roman anzusprechen, den der Pfarrer von Coserow auf der Insel Usedom, Wilhelm Meinhold (1797—1851), unter dem Titel „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe, der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse", angeblich „nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarres Abraham Schweidler in Coserow auf Usedom" 1843 herausgab. Sprache und Färbung dieses Werkes, das auf dem düsteren Hintergrund des dreißigjährigen Krieges ein gewiß nicht minder düsteres und doch zugleich von entzückender Lieblichkeit bestrahltes Kulturbild aufmalt, war so getreu getroffen, daß man (z. B. Heine) die „Mystifikation" für Wahrheit nahm und der Dichter sich genötigt sah, in einem zweiten Buche zu beweisen, daß er wirklich die „Bernsteinhexe" selbst verfaßt und nicht einer Chronik entnommen habe, was ihm freilich jeder Kundige ohnedies glauben wird. So kunstvoll gerundete, meisterhaft aufgebaute Werke wie diese Dichtung entstehen nicht zufällig, sondern zeugen von der großen formenden Kraft eines bedeutenden Dichters, der sie geschaffen hat, wie kein Geringerer als Hebbel auf das feinsinnigste ins rechte Licht zu stellen wußte. Man kann wohl

sagen, diese Geschichte von der lieblichen Pfarrerstochter auf Usedom, die durch die Tücke eines ihrer Schönheit nachstellenden Amtmannes und einer alten Dorfhexe in den Verruf der Zauberei kommt, standhaft die schlimmsten Martern erträgt und erst kurz vor dem Scheiterhaufen durch ihren Geliebten, einen adeligen Junker gerettet wird, ist eins der edelsten, eins der klassischen Werke der deutschen Erzählungskunst und sollte endlich auch in Deutschland die verdiente Beliebtheit finden, die es seltsamerweise in England schon lange besitzt. In seinem umfangreichen zweiten Roman, einem düsteren Sittengemälde des sechzehnten Jahrhunderts, — „Sidonie von Bork, die Klosterhexe. Angebliche Vertilgerin des gesamten herzoglich pommerschen Regentenhauses" (1847) — erreichte Meinhold die Größe der „Bernsteinhexe" nicht mehr; wenngleich auch diese Dichtung von einem bedeutenden, eigenwilligen Geiste zeugt, so fehlt ihr doch die glückliche Ursprünglichkeit und die architektonische Klarheit im Aufbau des früheren Werks; auch die Sprache ermüdet durch ihre manierierte Altertümlichkeit. — Kurz vor seinem Tode trat Meinhold zur katholischen Kirche über.

Die sittengeschichtliche Erzählung, für die Meinhold in der „Bernsteinhexe" ein so bedeutendes Vorbild geschaffen hatte, pflegte in den fünfziger Jahren mit Eifer der Professor der Kulturgeschichte an der Münchener Universität, Wilh. Heinr. Riehl (geb. 1823 zu Biebrich a. Rh., gest. 1897). In der Einleitung zu seinen „Kulturhistorischen Novellen" (1856) stellte Riehl stilmäßig das Wesen einer solchen Dichtung fest. Die großen Helden der Geschichte soll seiner Ansicht nach einzig der Historiker behandeln, der Dichter aber soll aus den Kulturbedingungen einer Zeit heraus neue Menschen und Charaktere formen und diese im Kampf mit den aus den Zeitumständen hervorgehenden Leiden und Leidenschaften darstellen. So richtig das Programm auch war, — die Novellen, die Riehl danach ausführte, gerieten bei aller Gefälligkeit auch ziemlich programmäßig, da es dem vortrefflichen Forscher an dichterischer Gestaltungs- und Erfindungskraft fehlte. Hochbedeutend aber war

Riehl als Essayist. Seine „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“ (1859) brauchen den Vergleich mit Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ nicht zu scheuen. Weit eigenartiger aber sind die vier Bände seiner „Naturgeschichte des Volkes“: „Die bürgerliche Gesellschaft“ (1851), „Land und Leute“ (1853), „Die Familie“ (1855) und das „Wanderbuch“ (1869), dazu die verwandten Volksstudien: „Die Pfälzer“ (1857) und „Die deutsche Arbeit“ (1861). Diese in Form und Inhalt gleich ausgezeichneten Arbeiten bilden gewissermaßen die wissenschaftliche Unterlage zu den Erzählungen Riehls. Sie untersuchen die materiellen, sittlichen, geistigen und sozialen Lebensbedingungen des „Volkes“, des „gemeinen Mannes“ zumal, und sind reich an geistvollen Gedanken in trefflicher Form. Wohltuend ist der warme sittliche Hauch, der alle Arbeiten Riehls erfüllt.

In den Jahrzehnten, deren Literatur wir soeben betrachten, wurden in der Beherrschung der Naturelemente die höchsten Triumphe errungen; die Großstädte begannen gewaltig aufzublühen, und ein Weltverkehr entwickelte sich, wie ihn frühere Zeiten nicht kannten. Es hat nichts Auffälliges, daß man gerade in solcher Zeit in dem ländlichen, abgeschlossenen Dorfleben das stille, unerschütterte Reich gefestigter Sitte und ehrwürdigen Herkommens achten und auch künstlerisch darstellen lernte. Schon Immermann stellte im „Münchhausen“ die ruhige, feste Welt des Oberhofs dem windbeutelnden Zeitgeist zum guten Beispiel entgegen. Ihm folgten jetzt, teils von ihm abhängig, teils ihre eigenen Wege gehend, zahlreiche Dichter, die den gebildeten Städtern die Schönheit und Natur des Landlebens wie zur Gesundung vor Augen hielten. Nach und nach fanden jede Landschaft und jeder charaktertreue Volksstamm ihre Dichter; als deren bedeutendste werden wir Stifter und Auerbach kennen lernen.

Auf der anderen Seite ergriff aber der unruhige Geist der modernen Zeit auch das durch Jahrhunderte geheiligte und gesicherte Leben der Bauern selbst und bedrohte deren Sonderdasein. Gegen diese Gefahr und zugleich gegen gewisse alteingewurzelte

Laster unter den Bauern erhoben Pädagogen und ihre Dichter ihre Stimme, und zwar am früheſten in der Schweiz, einem Lande, deſſen Bevölkerung noch großenteils bäuerlich war. Schon Peſtalozzi hatte hier für das Volk ſein Erziehungsbuch „Lienhard und Gertrud“ geſchrieben, dann war 1817 Zſchokke gefolgt mit ſeinem „Goldmacherdorf“, einer ſtark ſchablonenhaften, aber gut gemeinten Erzählung von dem tüchtigen Schulmeiſter Oswald, der ein durch Trunk, Trägheit und ſchlechte Verwaltung verrottetes Dorf wieder in die Höhe bringt. In weit bedeutenderer Art, ſowohl was den erzieheriſchen Wert als vor allem was die künſtleriſche Form betrifft, ſchritt Jeremias Gotthelf auf dieſem Wege fort.

Jeremias Gotthelf, eigentlich Albert Bitzius, geboren am 4. Oktober 1797 zu Murten, entſtammte einer alten, angeſehenen Berner Pfarrerfamilie und wurde auch ſelbſt zum theologiſchen Studium beſtimmt. Nach Studentenjahren in Bern und Göttingen und nach einer Studienreiſe durch Deutſchland wurde er zuerſt Vikar und dann 1832 Pfarrer in Lützelflüh im Emmental, welches Amt er bis zu ſeinem Tode am 22. Oktober 1854 verwaltete. Erſt 1836 trat Bitzius mit ſeinem erſten ſchriftſtelleriſchen Werk, dem „Bauernſpiegel“, hervor. Wie einem Naturdrang folgend, ſchrieb er nun raſch eine Dichtung nach der anderen und wurde ſo in den letzten achtzehn Jahren ſeines Lebens zum bedeutendſten Volksſchriftſteller nicht nur ſeiner Heimat, ſondern der deutſchen Sprache überhaupt. Gotthelf war kein bewußter Künſtler, ſondern ein geſundes Naturtalent. Als ſolches ſieht er die Dinge wie ſie ſind, ſteht allen friſchen Eindrücken des Lebens aufgeſchloſſen gegenüber und gibt ſie alle ebenſo offen und unverfälſcht zurück. Seine Darſtellungskunſt iſt einfach, aber großzügig, faſt bibliſch. Bibliſch iſt auch trotz des Dialektes, den er reichlich verwendet, ſeine Sprache mit ihrem Reichtum an lebendigen Bildern und anſchaulichen Gleichniſſen und mit den eingeſtreuten zürnenden und liebenden Predigten. Als echter Realiſt, der mit ungetrübten Augen ſieht, ſcheut ſich Gotthelf nicht, ſeine Bauern mit ihren derben Sitten und auch mit ihren Laſtern in unverfälſchter Natürlichkeit zu zeichnen.

Vor dem gröbsten Wort, der kräftigsten Szene schrickt er nicht zurück, da ihm die reine Natur immer groß und wahr erscheint. Alle seine Gestalten, selbst die Nebenfiguren, sind infolgedessen lebendig und farbig, voll Blut und Eigenart.

Es gibt wenige Dichter, deren Bücher eine solche Fülle der mannigfaltigsten, vielseitigsten Menschenwesen aufweisen. Trotz seines starken Wirklichkeitsinnes aber wird Gotthelf nicht zum Abzeichner der Natur, zum „Naturalisten". Gerade bei der Zeichnung seiner Personen beschränkt er sich ganz knapp auf das Wesentliche. Man hat daher seine Werke mit dem Volksepos vergleichen können, das auch den Charakter scharf und realistisch, aber mit wenigen Zügen herausmeißelt, dagegen bei Schilderungen z. B. von Kampfszenen sich oft in ermüdende Breite verliert. Als Künstler, wenn auch vielleicht nicht als bewußter, erweist sich Gotthelf auch darin, daß die Behandlung seiner Stoffe diese in die Sphäre der Allgemeingültigkeit erhebt. Die bäuerliche Welt wird ihm ein Spiegel der Welt überhaupt. Es gelingt ihm darzutun, daß allenthalben, im Salon der Hochstehenden und in der einfachen Bauernstube, die Grundelemente und die Grundtriebe des Lebens die gleichen sind, daß „unter den verschiedenen Kleidern in der Welt, seidenen und zwilchenen, nur ein Menschenherz schlägt, empfänglich für Freuden und Leiden". „Das Leben gleicht der Luft," sagt er, „die oben und unten gleich ist, nur oben und unten ein wenig anders, gröber oder feiner gemischt." Man muß sogar eingestehen, daß die Menschen Gotthelfs in ihrer Einfachheit und schlichten Größe oft genug den Kulturmenschen beschämen können und müssen. Wie die Berge, in denen sie leben, so sind diese Menschen, kantig, ernst, frei von Empfindlichkeit und im Guten und Bösen gleich hartnäckig. Mit dem Boden, auf dem sie stehen, sind sie fest verwachsen; die herbe Landschaft der Schweizer Gebirge und Täler bildet den notwendigen Hintergrund für Gotthelfs Schöpfungen. Mit homerischer Treue und homerischer Erhabenheit weiß der Dichter seine Gestalten wie seine Landschaften zu zeichnen, ohne beide von dem realen Heimatboden zu lösen. Wie die Menschen so zeichnet er auch die Natur

ungekünstelt, groß und wahr, weniger das Liebliche als das Erhabene, das Erschütternde und Gewaltige bevorzugend. Großzügig ist bei Gotthelf zumeist auch das sittliche Moment. Von einer wahrhaft alttestamentarischen Frömmigkeit und Religiosität erfüllt, verkündet er ein wahres, gesundes Christentum für die Armen und Bedrängten. Er war der erste große soziale Schriftsteller deutscher Nation, der schon vor vielen anderen nicht nur die Gerechtigkeit besaß, die Reichen für die bestehenden Zustände verantwortlich zu machen, sondern auch die unteren Stände vor allem zur Selbsthilfe zu erziehen suchte.

In der künstlerischen Gesamtanlage seiner Erzählungen war Gotthelf leider wenig großzügig. Nebensachen rücken ihm allzuoft in den Vordergrund. Ein bestimmter Grundgedanke ist ihm die Hauptsache. Im übrigen läßt er die Handlung nur zu oft ohne festen Plan, ohne Hervorkehrung des Wesentlichen in ihr und ohne Beschränkung des Unwesentlichen, ohne überraschende Erfindung von bedeutsamen Begebenheiten und Katastrophen sich abspinnen. Da er aber stets das Einfache und Natürliche hervorkehrt und seine Personen in voller Lebensfrische hinstellt, mit unerschöpflicher Lust am Fabulieren und glänzender Gestaltungskraft, so läßt sich Gottfried Kellers Ausspruch, Gotthelf sei „ohne alle Ausnahme das größte epische Talent, welches seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit gelebt hat", gleichwohl aufrecht erhalten.

Schon Gotthelfs erstes Buch „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf" (1836) zeigt die einzigartige epische Begabung des Dichters, ja hier ist sie vielleicht sogar am urwüchsigsten, wenn auch am ungeschultesten. Die Lebensgeschichte des armen Jeremias, der erst als Hüterbube bei den Bauern und allerlei zweifelhaftem Gesindel dienen muß, schließlich in französische Dienste kommt und nach vielem Elend doch noch ein tüchtiger Kerl wird, hat Gotthelf in späteren Werken an Kunst, nicht an unmittelbar wirkender Wucht der Tatsachen übertroffen. Dieses Werk, eines der frühesten, das überhaupt

wagte, die lebendige Wirklichkeit darzustellen, ist zugleich eine der prächtigsten Dichtungen der realistischen Kunst, und es ist nicht nur die autobiographische Form, die gelegentlich an Grimmelshausens „Simplizissimus" denken läßt. Auf den „Bauernspiegel" folgten die „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" (1838/39), die das Elend des Erziehungswesens auf dem Lande in ein grelles Licht rücken. Trotz gelegentlicher großer Schönheiten, namentlich in der Zeichnung zarter und doch tätig wirksamer Frauen, darin Gotthelf — vor Gottfried Keller — ein Meister war, leidet die Dichtung zu sehr unter den polemischen Absichten des Dichters. Aber schon das nächste größere Werk: „Uli der Knecht" (1841) zeigt Gotthelf auf der Höhe seines Könnens.

Dieses große, meisterhafte Gemälde aus dem Bauernleben, das im Grunde nichts vorführt, als „wie Uli der Knecht glücklich wird", d. h. wie aus einem armen Knecht ein besitzender Bauer wird, das also gewiß keinen weltbewegenden Stoff enthält, ist dennoch durch die große epische Phantasie Gotthelfs zu allgemeiner Bedeutung gesteigert. Jeder, der aus tieferen Schichten der Gesellschaft nach höheren ringt, kann sich in diesem Uli spiegeln, und mancher wird vielleicht dabei des Vreneli gedenken, das auch ihm den Weg bereiten half und ihn aufmunterte, wenn er zu verzagen drohte. Das bei aller Enge so mannigfaltige Leben des Bauernstandes zieht in diesem breit angelegten Epos an uns vorüber, und die verschiedensten Menschenarten, denen man unter den Bauern und in anderen Kleidern allenthalben begegnen kann, sind mit bewundernswerter Lebendigkeit gezeichnet. Die Fabel der Dichtung ist, wie angedeutet, sehr einfach: Uli erscheint zunächst durchaus als „einer der vielen" — im Raufen und Saufen und Liebeln —, aber der tüchtige Bodenbauer Johannes weiß ihn fest zu fassen und zurechtzurücken, so daß hernach im Dienst des Bauern Joggeli auf der „Glungge", in einer verlotterten Wirtschaft, inmitten von Ränken und Tücken, der gute Same in dem Knechte aufgeht und Frucht trägt: er wird „aus einem Hudelbub ein Mann", aus einem Knecht, der in den Tag lebte, ein Pächter und Bauer, der

über das Leben und seine Pflichten ernst nachzudenken lernte. Besonders die Frauen, die den Weg Ulis kreuzen, hat Gotthelf kräftig herausgearbeitet, namentlich das Wesen der oberflächlichen, eiteln und herzlosen Elisi, der stolzen Bauerntochter, und anderseits die köstliche Gestalt des unehelich geborenen, aber von Herzensadel und Seelenreinheit erfüllten Vreneli, das, selbst in Treue und Ernst geläutert, die Seele Ulis zu läutern versteht. In ihrer Natürlichkeit und Herzlichkeit steht sie würdig neben Goethes Dorothea und Immermanns Lisbeth.

Noch mehr rückt Vreneli, nun Ulis Frau, im zweiten Teil des Romans, dem acht Jahre später erschienenen „Uli der Pächter", in den Vordergrund. Uli droht in Arbeit und Sorgen zu versinken, aber seine schöne, wackere Frau versteht es, ihn davor zu bewahren und seinen Sinn von Gewinn und Erwerb auf höhere Güter des Lebens zu richten. Der zweite Teil des Romans hat übrigens nicht ganz die Frische des ersten.

Mit unerschöpflicher Arbeitskraft und nie ermüdender Phantasie ließ Gotthelf ein großes Werk dem andern folgen. Besonders drei Romane lassen sich mit gutem Recht noch neben dem „Uli" nennen: „Anne Bäbi Jowäger" (1843—44), „Geld und Geist" (1842—46) und „Käthi die Großmutter" (1847). Der zweibändige Roman „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihr mit dem Docktern geht" entrollt, wie der „Uli", neben der eigentlichen Handlung ein buntes Bild ländlichen, bäuerlichen Lebens und Empfindens. Anne Bäbi ist wieder eine unübertrefflich wahre, dem Leben nachgeschaffene Gestalt: sie ist eine willensstarke Bäuerin, die gewohnt ist, vor ihrem Mann auf dem Hof zu herrschen, und auch ihren Sohn, ihr liebes Jakobli, zeitlebens wie einen Kranken und Willenlosen betreuen und bemuttern möchte, aber sie muß lernen, daß die Liebe, die den Buben zu einem armen, aber braven „Meitschi" zieht, stärker ist als sie. Gotthelf sagt selbst: „Von solchen Anne Bäbi wimmelt die Welt. Es ist kein Dörflein so klein, es hat wenigstens ein solches Anne Bäbi, das die Seinigen auf seine Weise glücklich machen will und sie

schinden oder braten würde, wenn es damit sie in ihr Glück einsalzen oder vielmehr das Glück ihnen aufsalzen könnte. In den Städten sieht fast zu jedem Fenster eins heraus, und an den Höfen soll man in Verlegenheit sein, jemand zu finden, der nicht eins ist." — In der ebenfalls vortrefflichen Erzählung „Geld und Geist" beobachten wir einen aus einem Funken auflodernden Streit zwischen zwei rechtschaffenen Gatten; aber schließlich sind sie vernünftig genug, einen schönen Frieden zu schließen, als sie die Wirkung des Streites, besonders auf ihre Kinder sehen. Auch dieses Werk ist voll köstlicher Szenen und lebensfrischer Charaktere und erhebt sich an künstlerischer Bedeutung weit über die einfache Handlung, die ihm zugrunde liegt, ähnlich wie „Käthi die Großmutter". Diese Erzählung enthält eigentlich gar keine Handlung, sondern nur eine Fülle wundervoller Einzelbilder, die sich um die lichte Gestalt der Käthi stellen; Gott selbst schien sie erzogen zu haben, so voll Demut und Seelenstärke war sie. Dichterisch weniger bedeutend als die vorgenannten drei Romane ist der „Geltstag" (1846), eine düstere Darstellung der Schäden des Wirtshauslebens, das durch die Schilderung allzu unerfreulicher Zustände abstoßend wirkt. Aus ähnlichen Gründen sind auch „Zeitgeist und Bernergeist" (1852) und die „Erlebnisse eines Schuldenbauern" (1854) nicht ganz auf der Höhe der früheren Romane. Der moralisierende Eiferer und Parteimann zerstört des Dichters Werk. Nur eins der größeren Werke ist noch mit Lob zu nennen „Jakobs des Handwerksgesellen Wanderungen" (1846/47). Wie schon der Titel zeigt, ist dies Buch dadurch merkwürdig, daß sich Gotthelf hier aus den bäuerlichen Kreisen herauswagt. Das Werk schildert den Lebenslauf eines tüchtigen Handwerksgesellen, der in den schweizer Städten von kommunistischen Ideen irregeführt und zu vielen Torheiten verleitet wird, schließlich aber nach teurem Lehrgeld sich doch noch zurechtfindet.

Neben den großen Romanen schrieb der fruchtbare Gotthelf noch eine Fülle von kleinen Erzählungen, Sagen und Novellen, die er in kleinen Sammlungen oder auch einzeln und in Kalen-

dern und Zeitschriften herausgab. Seine historischen Sagen, wie „Der Knabe des Tell", „Kurt von Koppigen", verleugnen nicht ihres Urhebers Hand, sind aber nicht sein eigentliches Gebiet. Am besten geraten ihm auch hier die Bilder aus dem Volksleben, darunter auch einige städtische Stoffe, wie die lustige Heiratsgeschichte „Der Notar in der Falle", vor allem aber wieder die Geschichten aus dem Bauernleben, wie die drei komischen Brautfahrten: „Michels Brautschau", „Wie Christen eine Frau gewinnt" und „Wie Joggeli eine Frau sucht", ferner „Der Besuch auf dem Lande", „Das Erdbeer-Mareili" und die Erzählung von „Elisi der seltsamen Magd". Sie ist eine reiche Müllerstochter, deren Sinn in schweren Schicksalsschlägen verhärtet ist; er wird erst weich und nachgiebig, als sie den treuen Mann, der um sie geworben hat, durch ihre Schuld in Todesgefahr weiß; indem sie ihn fallen sieht, opfert auch sie sich und sinkt, selbst von tödlicher Feindeskugel getroffen, dem Sterbenden in die Arme.

Auch in Deutschland finden wir in dieser Zeit einige tüchtige Schriftsteller, die aus dem Volk und für das Volk schreiben und von denselben guten Absichten wie Gotthelf beseelt sind, nur freilich nicht seine dichterische Kraft besitzen. Immerhin darf man weder die ethische noch auch die künstlerische Bedeutung von Volksschriftstellern unterschätzen wie die des aus Dinkelsbühl gebürtigen Augsburger Domkapitulars Christoph Schmid (1768—1854), des Verfassers der „Ostereier", des protestantischen Pfarrers Wilhelm Örtel aus Horn (am Hunsrück), der unter dem Pseudonym W. O. von Horn (1798—1867) schrieb, des Herausgebers der „Spinnstube", des hessischen Pfarrers Otto Glaubrecht (gest. 1859), des fränkischen Pfarrers Caspari (gest. 1861), des holsteinischen Pfarrers Nikolaus Fries (gest. 1894), endlich des fruchtbarsten unter ihnen, Gustav Nieritz (1795—1876). Eben durch ihre Naivität gelangen diesen Schriftstellern, die aus dem Leben schöpften und wieder auf das Leben zielten, Schöpfungen, um die die zünftige Literatur sie hätte beneiden können. An Gotthelf ragte darum doch keiner von ihnen auch nur entfernt heran. Die Kunstdichter,

die Dorf- und Bauerngeschichten verfaßten, wie Immermann, Otto Ludwig, Stifter, Auerbach, lassen sich ja darum nicht mit ihm vergleichen, weil ihre ganze Stellung und ihre Absichten grundverschieden waren. Sie wollten in ihren Dorfgeschichten den Gebildeten eine ihnen fremde Welt erschließen und sie zur Natur und Natürlichkeit zurückleiten!

Es ist nicht zufällig, daß die Schweiz, das kleine Land, in dem jeder Bürger sich einer verhältnismäßigen Selbständigkeit erfreut und an der Leitung der Angelegenheiten des Staates und der Gesellschaft nach Kräften teilnimmt, im neunzehnten Jahrhundert einige der bedeutendsten und eigenartigsten Schriftsteller unserer Literatur hervorgebracht hat, während, wenigstens in der vormärzlichen Zeit, das absolutistische Österreich zwar auch einen außergewöhnlichen Anteil am deutschen literarischen Leben nahm, aber im wesentlichen nur Dichter von weltabgewandtem oder weltfremdem Wesen besaß. Grillparzer erkrankte schließlich völlig an Menschenscheu und Menschenverachtung. Raimund zog es vor, die Welt ganz zu verlassen. Der elegische, sentimentalische Lenau verfiel dem Wahnsinn. Und Adalbert Stifter malte zarte Idyllen ländlichen Friedens wie einst Geßner und rief die Menschen zur Natur zurück wie Rousseau, aber nicht mit flammenden Worten, sondern mit zarter Klage. Vor der hereinbrechenden wilden Lebensjagd im Zeitalter der Eisenbahnen flüchtete seine sentimentalisch, aber tief empfindende Seele in die Stille der Landschaft und zu solchen Menschen, denen diese Stille vertraut ist.

Adalbert Stifter wurde 1805 als Leinwebersohn in einem kleinen deutschen Städtchen im Böhmerwalde geboren und verlebte inmitten idyllischer Berg- und Waldlandschaft seine Jugend. Nach den Gymnasialjahren, die er in der Abtei Kremsmünster in Oberösterreich zubrachte, begann er 1826 auf der Wiener Universität das Studium der Naturwissenschaft und Mathematik, konnte sich aber, obgleich durchaus begabt, aus übergroßer Ängstlichkeit doch nicht entschließen, sich einer Prüfung zu unterziehen. Er blieb zunächst Privatlehrer und wurde erst, nachdem er sich als Erzähler

einen Namen gemacht hatte, 1850 zum Schulrat in Linz und zum Inspektor der Volksschulen in Oberösterreich ernannt. Die letzten Jahre seines Lebens wurden ihm durch eine qualvolle Krankheit verdunkelt; am 28. Januar 1868 legte er in einem Wahnsinnsanfalle Hand an sich. Stifters erste Erzählungen erschienen seit 1840 in Almanachen verstreut, dann vereinigt in sechs Bänden unter dem Namen „Studien" (1844—50). 1853 folgten die „Bunten Steine", gleichfalls eine Sammlung von Erzählungen, denen bei Lebzeiten des Dichters noch zwei Romane, „Nachsommer" (1857) und „Witiko" (1865—67), und nach seinem Tode noch eine Anzahl kleinerer Erzählungen als „Nachgelassene Schriften" (1869) sich anreihten.

Erst im fünfunddreißigsten Lebensjahre entdeckte Stifter seine schriftstellerische Begabung; bis dahin hatte er sich neben seinem Tagesberuf mehr als Maler denn als Dichter auszubilden gesucht. Er blieb auch zeitlebens ein nicht ungeschickter Landschaftsmaler. Nur selten liegt der Reiz seiner Erzählungen in den Begebenheiten, selten auch in der Charakterentfaltung der Helden, in der Hauptsache liegt er in den seelenvollen, mit großer Kunst geschauten und gestalteten Schilderungen der Natur, die freilich meisterhaft mit der Dichtung und ihren Stimmungen verwebt sind. Dieses tiefe, fast religiöse Naturgefühl gibt Stifter seine einzigartige Bedeutung und macht ihn, der durch sein frommes Gemüt und den kindlich zarten, weltfernen und doch erdenfrohen Zug seines Wesens einer der anziehendsten Schriftsteller unserer Sprache ist, auch zu einem der bedeutendsten. Oft genug hat er die hohe Wirkung erreicht, die er einmal einem seiner Bücher wünscht: „Wenn ich so die freundlichsten, geweihtesten Stunden darauf verwenden würde, so würde es sich zusammenfinden, einfach, klar, durchsichtig und ein Labsal wie die Luft. Die Leser würden in dem Buche fortgehen zwischen allbekannten, geliebten Dingen und sachte gebannt und eingezirkelt werden, so wie man im Frühlinge in warmer Luft, in allseitigem Keimen, in glänzender Sonne geht und glückselig wird, ohne sagen zu können, wodurch man es geworden."

Nicht alle Schöpfungen Stifters haben diese von ihm erstrebte

Wirkung. Seine besten Werke schrieb er, als er noch frisch und unbefangen sein Herz öffnete; im Alter wurde seine auch früher schon oft störende Neigung zu allzu genauer Kleinmalerei dermaßen stark, daß sie die dichterische Phantasie und die schöpferische Kraft in ihm ganz erstickte. Da Stifter auch wie alle Idylliker nur einen und immer wieder den einen Ton spielt, wirken seine Schriften bei allen dichterischen Eigenschaften oft ermüdend. Doch gilt dies noch nicht von den „Studien". Abgesehen vielleicht von den weniger gelungenen Erzählungen „Das alte Siegel", „Zwei Schwestern" und „Der beschriebene Tännling" ist diese ganze Sammlung in jeder Hinsicht vortrefflich und erfrischend wie der Duft großer Tannen- und mächtiger Buchenwälder. Die ersten „Studien": „Der Kondor", die Geschichte der Liebe eines tüchtigen, edlen Mannes zu einer schönen, aber herrischen und hochmütigen Frau, und die stofflich ziemlich verwickelten „Feldblumen" zeigen Stifter unter dem starken Einfluß Jean Pauls, aber, möchte man sagen, nicht unter dem der „Frucht- und Dornenstücke", sondern einzig der „Blumenstücke". Doch genügt der Einfluß dieses chaotischen Geistes immerhin, die Schöpfungen des Anfängers zu verwildern, so sehr er sich von Natur aus bemüht, fest auf der Erde zu bleiben. Die glühenden, farbenprächtigen Phantasieschilderungen Jean Pauls erreicht Stifter freilich nicht, denn ihm geht der Zug ins Große ab. Seine Art ist, liebevoll das Kleine, scheinbar Unbedeutende, das Unscheinbare, aber Gehaltvolle zu pflegen und mit Liebe und Schönheiten zu überstrahlen.

Auf welchen Ton seine ganze Natur- und Lebensauffassung gestimmt ist, das hat Stifter selbst am klarsten in der Vorrede zu den „Bunten Steinen" ausgesprochen: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Grünen der Erde, das Wogen des Meeres, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige

Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen höherer Gesetze sind." Und er fährt fort: „Wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit und Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Streben, halte ich für groß; mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind wie Stürme, feuerspeiende Berge, Erdbeben. Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Leben geleitet wird."

Den wilden Stürmen in Menschenherzen geht Stifter am liebsten scheu aus dem Wege. Edle Jungfrauen und Jünglinge, gütig milde Greise sind seine Lieblingsgestalten; selten finden wir bei ihm tatkräftige Männer und reife, starke Frauen. Aber die Charaktere und die Menschen sind überhaupt seine Stärke nicht; sein Held ist eigentlich immer wieder die Landschaft. Auch die Menschen weiß er nur auf dem Umwege über die Landschaft, durch ihr Verhältnis zur Natur, darzustellen, dann freilich mit feiner Menschenkenntnis und zarter, andeutender Kunst. Am besten gelingen ihm Dichtungen mit ein wenig wunderlichen Personen und mit einfacher Handlung, die Erinnerungen und Erfahrungen seines Lebens entnommen ist und um die sich dann die Bilder seiner Landschaften und Stimmungen ranken, wie um ein starres Geländer die blühenden Rosen.

Am größten ist Stifter in der Schilderung des Waldes und der Heide, von denen er diese im „Heidedorf", jene im „Hochwald" am schönsten verklärt hat. Das „Heidedorf", das Kindheitserinnerungen Stifters spiegelt, ist eine ruhige, anspruchslose Erzählung, aber voll vom Duft der Heide, der „lieben, unschuldsvollen", über die ihre majestätischen Ströme des Lichtes die ungeheure

Himmelsglocke, wimmelnd von glänzenden Wolken, entsendet. Wie alle nachdenklichen, sinnierenden Menschen liebt Stifter die weite stille Heidelandschaft, weil er da seinen Träumen und seinem „inneren Klingklang" nachgehen und alle die tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen, die auf Stein, Gras und Halm klettern, rennen und arbeiten, bewundern kann.

Dem „Hochwald" liegt eine Begebenheit aus dem dreißigjährigen Krieg zugrunde, die in den Hochwäldern Böhmens spielt. Die beiden Töchter des Herrn von Wittinghausen flüchten unter dem Schutz eines treuen Dieners Gregor an einen einsamen Waldsee fern dem Toben des Krieges, aber der Geliebte der einen, Ronald, ein Sohn Gustav Adolfs, spürt sie trotzdem auf. Das zärtlichste Liebesidyll spinnt sich an, aber der Krieg zerreißt es. Ronald fällt vor der Burg Wittinghausen, der Freiherr selbst wird mit den Seinen erschlagen, die Burg zerstört. Die Mädchen, die aus ihrem Versteck mit einem Fernrohr täglich die väterliche Burg betrachten, bemerken mit Entsetzen, daß sie verwüstet ist; zurückgekehrt erfahren sie ihren furchtbaren Verlust. Einsam und verlassen leben sie fortan in der Ruine. Eine leidvolle, traurige und trostlose Geschichte, in die aber der Wald so groß, erhaben und alles überdauernd hineinrauscht, daß das menschliche Leid davor verschwindet und man bewundernd diesem Hohenliede der tausendfältigen Schönheiten der Wälder lauscht. In der Schilderung der großen Landschaft wie in allen Feinheiten ist Stifter hier gleich meisterhaft. Gewaltig bauen sich die großen Linien der Bergketten, der Täler und weiten Wälder auf, und liebevoll öffnet sich dem Blick jede versteckte Schönheit. Wie wundervoll zeichnet den Charakter des ganzen Waldes folgende Schilderung der einzelnen Bäume:

„Die vielzweigige Erle geht am Wasser hin, die leichte Buche mit den schönfarbigen Schaften, die feste Eiche, die schwanken Halme der Fichten stehen gesellig und plaudern bei gelegentlichen Windhauchen, die Espe rührt hierbei gleich alle ihre Blätter, daß ein Gezitter von Grün und Silber wird, das die Länge nicht auszutaumeln und auszuschwingen vermag — der alte Ahorn steht einsam und greift langarmig in die Luft — die Tannen wollen erhabne Säulengänge bilden, und die Büsche, Beeren und Ranken, gleichsam die

Kinder, sind abseits und zurück in die Winkel gedrängt, daß mitten Raum bleibe für hohe Gäste." . . .

Bisweilen reicht Stifters Naturschilderung an die mythische Naturbeseelung des Märchens. Der Waldsee, an den die Mädchen geflohen sind, erscheint ihm wie das unheimliche Auge der Natur, tief schwarz, überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen, drin das Wasser regungslos und wie eine schwere Träne steht. Stets wenn der Dichter von der Natur spricht, entzückt und berauscht er, und so eindringlich weiß er Farben, Duft, Form und Ton wiederzugeben, daß man gewisse Schilderungen fast physisch zu erleben glaubt.

Die dichterische Größe und Reinheit des „Hochwaldes" erreichte Stifter nur noch in wenigen Erzählungen, am ersten noch im „Waldsteig", der schönen Geschichte von einem Sonderling und eingebildeten Kranken, dem Herrn Tiburius, der durch Natur und Liebe geheilt wird. Eine sehr gute Erzählung und besonders stofflich fesselnd ist auch „Die Narrenburg"; es ist im neuen Gewande das alte Märchen von dem, der eigentlich vornehmen Standes und reich ist, dies aber nicht weiß und sich in ein armes Mädchen verliebt, das er dann auch nach der Entdeckung seiner Abstammung heimführt. Zu den trefflichsten Erzählungen der „Studien" gehören auch das Fragment „Mappe des Urgroßvaters", die Geschichte einer durch Eifersucht zerstörten, durch Pflichterfüllung und durch die Zeit wieder gestärkten Liebe, und „Brigitte", eine Erzählung, die ein ähnliches Thema mit großer Kunst behandelt, ferner „Der Hagestolz", ein erschütterndes typisches Bild aus dem Leben des einsamen Mannes, der kein Weib, kein Kind hat und mit heißem Herzen verdorrt, und endlich „Abdias". In dieser seltsamen Geschichte wagt sich Stifter in ein ihm völlig fremdes Gebiet, den Orient, und erzählt die traurigen Schicksale eines neuen Hiob, eines Juden, der zuerst durch fehlgeschlagene Unternehmungen seinen Reichtum, durch die Pocken seine Schönheit und dadurch die Liebe seines Weibes und endlich auch seine Heimat verliert und mit seinem einzigen, blindgeborenen Kinde

nach Europa auswandert. Auf die sonderbarste Weise, durch einen Blitzschlag, wird das Kind sehend, und nun findet der unglückliche Vater reichen Trost in der innigsten Anhänglichkeit und Liebe seiner aufblühenden Tochter. Aber das Maß seines Leidens ist noch nicht voll. Ein Blitz erschlägt das Mädchen, und der Wahnsinn bedeckt mitleidig des Vaters Sinne. Es ist eine abenteuerliche Geschichte mit wunderlichen Sprüngen und in phantastischer Landschaft; ihr fehlt der deutsche Walddust, aber infolge der ergreifenden Art der Erzählung hat sie von allen Novellen Stifters fast den meisten Beifall gefunden.

Die den „Studien" folgende Sammlung „Bunte Steine" (1853) sollte anfänglich ein Kinderbuch werden. Die meisten der darin vereinigten kleinen Geschichten haben etwas naiv Märchenartiges, sind aber doch zu schwerfällig, um Kindern verständlich zu sein, vielleicht ausgenommen „Granit", die schöne Erzählung von einem armen Pechbrenner, der am Ende der Gemahl eines reichen Fräuleins und ein vornehmer Herr wird. Nicht für die Jugend geeignet, aber den edelsten Arbeiten Stifters anzureihen sind die beiden Erzählungen „Kalkstein" und „Bergkristall", von denen die erste das zarte Seelengemälde eines edlen Menschenfreundes, eines Pfarrers, gibt, während die zweite in wundervoller Schilderung die Irrfahrt eines Kinderpaares ausmalt, das, im Schnee verirrt, die Christnacht in der Einsamkeit des Gletschereises zubringt.

Mehr und mehr drängt sich in den Erzählungen Stifters der Altersstil vor; es ist ein ermüdender Stil, der zu sehr bei Nebensachen verweilt, so daß alle Schönheiten davon erstickt werden. Verhältnismäßig in Schranken hält sich diese Sonderart noch im „Nachsommer" (1857), einer ernsten Dichtung von Pflicht und Arbeit und letztem, verklärendem Sonnenschein, der nach Jahrzehnten der Entsagung zwei Liebenden im Alter zuteil wird. Dagegen wird durch seine Weitschweifigkeit ganz ungenießbar der historische Roman „Witiko" (1865/67), der einen Stoff aus der frühesten böhmischen Geschichte behandelt. Aus den „Nachgelassenen Schriften" ragen noch hervor: „Nachkommenschaften", eine lustige Geschichte von

Verliebten und Sonderlingen, und „Der Waldgänger", darin der tiefe Gram und die Verlassenheit eines kinderlosen Ehepaares, wie Stifter und seine Frau waren, ergreifend geschildert wird.

Die Größe und die Schönheit der Stifterschen Werke erschließen sich nicht leicht. Stifter verlangt eben zu seinem Verständnis, wie alle bedeutenden Dichter, Mühe und Liebe. Man muß ihm mit Ernst und Ruhe folgen, wenn man seinem unscheinbaren, aber tiefen, goldhaltigen Wesen auf den Grund kommen will. Seine Erzählungen sind, obgleich sie meistenteils auf dem Lande spielen, nicht eigentliche Dorfgeschichten; ihm kam es ja wenig oder gar nicht auf die Darstellung der ländlichen Bevölkerung an, worin die Dorfgeschichte, die um die Mitte des Jahrhunderts in allen deutschen Gauen aufblühte, ihren Hauptzweck sah. Doch berührte er sich mit ihr in der ethischen Absicht, den Gebildeten die unverfälschte Natur als ein Ideal vorzuhalten, während Gotthelf, der zwar auch echte Dorfgeschichten schrieb, mehr auf seine Bauern selbst als auf die Städter zielte. Die eigentliche literarische Form der Dorfgeschichten hatte Brentano mit seiner „Geschichte vom braven Kasperl und vom schönen Annerl" angedeutet, hatte Immermann mit seinem „Oberhof" begründet; zur Blüte und man kann sagen in Mode, freilich eine gute Mode, brachte sie ein Jude, Berthold Auerbach, der, auf dem Lande aufgewachsen, in Wahrheit ein trefflicher Kenner der Bauern, insbesondere der Schwarzwälder Bauern seiner Heimat, war.

Berthold Auerbach wurde als Sohn eines jüdischen Hausierers am 28. Februar 1812 in dem Dorfe Nordstetten im württembergischen Schwarzwald geboren. Er sollte anfänglich Rabbiner werden, wendete sich aber in Tübingen dem Studium der Philosophie zu; wegen Beteiligung an der Burschenschaftsbewegung mußte er 1837 einige Monate auf dem Hohenasperg zubringen. Noch 1837 erschien sein Roman „Spinoza", der ebenso wie der 1839 folgende Roman „Dichter und Kaufmann" für die Befreiung des Judentums eintrat und namentlich in der Schilderung des jüdischen Lebens Vorzügliches leistete. Beide Werke, und im besonderen das erste, sind für Auerbachs literarisches Schaffen grundlegend. Spinoza,

Willibald Alexis
Naturaufnahme

Jeremias Gotthelf
Anonymer Stich

Adalbert Stifter
Handzeichnung von Daffinger

Berthold Auerbach
Gemälde von Fr. Sonne

dessen Werke er auch übersetzte, ist zeitlebens sein Ideal gewesen. In Spinozas Philosophie lebte und webte er; sie hat sein Denken wie sein Schaffen bestimmt. Auerbach kannte das Leben und seine Kämpfe und Leiden und trat als Realist an seine Schilderung heran, aber er bemühte sich, es zugleich sub specie aeternitatis zu sehen und suchte es mit dem Widerschein des Ewigen zu verklären und zu erleuchten. Auch das scheinbar Unbedeutende erhob sich ihm durch den symbolischen Sinn, den er ihm zu geben suchte, zum Großen und Bedeutenden, worin Jean Paul sein Vorbild war. Mit ihm teilte er auch das Bedürfnis, durch die Poesie auf die weitesten Kreise des Volkes zu wirken und umgekehrt aus dem einfachsten Leben des Volkes die Poesie zu schöpfen.

So verdanken die „Schwarzwälder Dorfgeschichten" (1843—53) gleichmäßig dem Dichter wie dem Moralisten ihre Entstehung. Den Dichter reizte die frische Welt voll Poesie, der Moralist suchte die gesunde Natur den Gebildeten zur Rettung von der Überkultur der Gesellschaft zu empfehlen. Kehrt zur Natur und zur Natürlichkeit, wo Gesundheit und frische Kraft ist, zurück! Das ist der Grundgedanke aller Werke Auerbachs.

Die erste Sammlung seiner Dorfgeschichten erschien 1843. Die Geschichten, die sie enthielt — „Der Tolpatsch", „Die Kriegspfeife", „Des Schloßbauers Vefele", „Tonele mit der gebissenen Wange", „Befehlerles", „Die feindlichen Brüder", „Ivo der Hajrle", „Florian und Kreszenz", „Der Lauterbacher" —, sind in der Hauptsache noch kurze novellenartige Anekdoten, getreue Bilder des dörflichen Lebens, wobei Auerbach zugleich die Ursprünglichkeit des Dorflebens mit der Kultur der Städter und Gebildeten in Gegensatz zu bringen liebt und mit tendenziöser Vorliebe stets die Bauern am besten abschneiden läßt. In der letzten jener Erzählungen, „Der Lauterbacher", führt er diesen Sieg der Natur über die Kultur in der Weise aus, daß er einen Lehrer, der mit Bedauern in das Dorf unter die „ungebildeten" Bauern kommt, entdecken läßt, wieviel mehr wert die Ehrlichkeit und der feste Charakter des Bauern ist als alle Bildung. Dasselbe Thema behandelte er später

noch einmal vortrefflich in „Die Frau Professorin“ (1846), wo er ein einfaches Naturkind an einen Hof führt und zeigt, wie es dort in der allgemeinen Sittenverderbnis und Haltlosigkeit seine Eigenart und seine Ehre fest und sicher bewahrt. Die dichterisch bedeutsamste von allen Dorfgeschichten Auerbachs ist zweifellos „Die Geschichte des Diethelm von Buchenberg“ (1853), ein meisterhaftes, psychologisch scharfes Charaktergemälde. In fast unheimlicher Weise enthüllt der Dichter, wie der reiche Bauer, als er in Gefahr steht zu verarmen, immer näher an das Verbrechen heran und in immer größeres Verbrechen hineingedrängt wird und wie dann langsam und atembeengend sich das Verhängnis über seinem Haupte zusammenzieht, bis das böse Gewissen ihn sich selbst verraten läßt und vernichtet. In seinen späteren Dorfgeschichten wirkt Auerbach oft unangenehm süßlich; bezeichnend hierfür ist das „Barfüßele“ (1857), das einen ähnlichen Stoff wie Goethes „Hermann und Dorothea“ behandelt.

Schon in seinen ersten Bauerndichtungen hatte Auerbach „den Bauern“, wie er sagt, „den Mist vom Rock gewischt“ und die dörflichen Verhältnisse verschönert und modernisiert, späterhin aber putzte er das Volk gar zu sehr mit angelesener Sentimentalität und mit „Gemüt“ aus. Er hatte inzwischen die unmittelbare Berührung mit dem engen ländlichen Leben verloren und war in andere Bildungs- und Lebenskreise getreten. Nach dem Erfolge der ersten Dorfgeschichten widmete er sich ganz dem Schriftstellerberuf und lebte nacheinander in Weimar, Leipzig, Wien (hier war er während der Belagerung im Oktober 1848 und gab über seine Erlebnisse ein Tagebuch heraus), Dresden, Berlin, Breslau und seit 1859 in Berlin, das fortan sein ständiger Wohnsitz blieb. In Cannes ist er am 8. Februar 1882 gestorben.

Schon in den Dorfgeschichten hatte Auerbach stets an die Fragen der Gegenwart und an die Forderungen der neuen Zeit angeknüpft. Wie diese unruhige neue Zeit, die mit wilder Hast so viel Altes, auch Gutes zerbrach, sich von der alten, gefestigten Sitte selbst festigen lassen könne, das suchte er immer wieder darzustellen,

und so wechselte er, als er sich dem großen Zeitroman zuwandte, nur die Umwelt, nicht die Tendenz und den Charakter seiner Werke.

Auch für die großen Romane Auerbachs bleibt das Land und das ländliche Leben anfangs noch der Hintergrund. „Neues Leben" (1852) schildert, wie ein Graf, der als Revolutionär zum Tode verurteilt ist und nach Amerika flüchten will, Namen und Paß mit einem Dorfschullehrer tauscht, der an seiner Stelle nach Amerika geht, während er als Lehrer zurückbleibt und solches Gefallen an dem ländlichen Leben findet, daß er auch nach seiner Begnadigung ebenso wie seine Mutter in den bäuerlichen Kreisen bleibt und aus ihnen auch seine Gattin wählt. Der Grundgedanke dieses Romanes ist gut und menschenfreundlich, die Ausführung freilich abenteuerlich und unwahrscheinlich. Dichterisch weit gehaltvoller ist der Roman „Auf der Höhe" (1865). Er spielt an einem Königshofe, und in seinem Mittelpunkt steht die Gestalt des Königs, der sich sowohl über Verfassung und Gesetz, wie über die Schranken der Sitte frei hinwegsetzt, aber schließlich von seiner Geliebten zur Besinnung und Umkehr gebracht wird, während diese selbst ihr Vergehen und die Treulosigkeit an der Königin, ihrer Freundin, mit stiller, einsamer Buße gutmacht. Auch in diesen Hofroman zieht der Dichter in einer Nebenhandlung die Dorfwelt hinein, indem er eine Bäuerin, die als Amme in das Schloß kommt, und ihren Gatten in ähnliche Versuchungen wie seine Hauptheiden führt, doch werden sie von den beiden Naturkindern gut bestanden. Auerbach bleibt auch hier von Schönfärberei nicht frei, was vielleicht auch mit dem sehr phantastischen Stoff überhaupt zusammenhängt. Realistischer, der Welt und der Zeit näher ist der dritte Roman „Das Landhaus am Rhein" (1868). Der weite Hintergrund ist, wie bei vielen Dichtungen Auerbachs, Amerika. Der einstige Sklavenhändler, der reiche Sonnenkamp, hat sich ein Landhaus am Rhein gekauft, findet dort aber nicht das gesuchte und erwartete Glück, und so verläßt er seine wunderliche, hysterische Gattin und flieht mit einer koketten Gräfin nach Amerika zurück, wo er im Kampfe der Südstaaten gegen den

Norden fällt. In scharfem Gegensatz zu Vater und Mutter läßt der Dichter Sonnenkamps Kinder sich entwickeln: die ruhige, in sich gefestigte Tochter Hermanna und den wilden Sohn Roland, der aber von seinem idealistischen Lehrer Erich zu einem Vorkämpfer der Menschenliebe und der edlen Tat erzogen wird und mit diesem seinem Lehrer zur Verwirklichung seiner hohen Ideale ebenfalls nach Amerika geht. In dem bunten Spiel der Handlung zieht eine Fülle von fesselnden Zeittypen an uns vorüber, und die wichtigsten Fragen des Jahrhunderts werden ernst und klar beleuchtet. Von den späteren Erzählungen ist nur noch der große Roman „Waldfried" (1874) zu nennen, ein Zeitroman, der in Süddeutschland spielt und die politischen Kämpfe der Jahre von 1866 bis 1870 als Hintergrund hat.

So blieb Auerbach bis zu seinem Ende ein Geist von größter Lebendigkeit, voll Teilnahme für seine Zeit, immer ein wenig lehrend und predigend und dadurch vielleicht für seine Zeit wichtiger als für die Zukunft, aber dennoch ein Dichter, der stets das Edelste erstrebte und seinen Idealen und Träumen in gehaltvollen Schöpfungen Ausdruck gegeben hat. Dauernde Geltung freilich werden nur seine „Dorfgeschichten" behalten, mit denen er übrigens auch schon zu Lebzeiten die größeren Erfolge davongetragen hat.

Wie Auerbach den Schwarzwald und seine Bewohner dichterisch verherrlichte, so fand nun bald jede Gegend Deutschlands einen talentvollen Schilderer, der, von Liebe zur Heimat getrieben, deren Schönheiten und Eigenarten poetisch zu gestalten suchte. Es genügt, einige dieser älteren Heimatdichter zu nennen, denn wenn sie auch wohl alle in ihrem engeren Gau mehr oder weniger beliebte und geschätzte Schriftsteller geblieben sind, so haben doch nur wenige von ihnen eine allgemeinere literarische Bedeutung. Auch waren sie in der Mehrzahl nicht selbständig genug in ihrem Schaffen, sondern ihr Vorbild blieb Auerbach. Eine Ausnahme machen natürlich diejenigen, die schon vor ihm sich auf dieses Feld wagten, wie der Österreicher Joseph Rank (1816—96), der seine Bilder und Erzählungen „Aus dem Böhmerwald" schon 1842 herausgab. Auch

der Münchener Joseph Friedr. Lentner (1814—52) begann seine Tiroler Dorfdichtungen schon 1841 mit dem „Tiroler Bauernspiel", doch wurden seine besten Erzählungen erst nach seinem Tode von Rosegger und Ludwig Steub herausgegeben. Ludwig Steub aus Oberbayern (1812—88) behandelte in seinen geistvollen Erzählungen und humoristischen Reiseschriften dieselben Gegenden wie Lentner, Tirol und Oberbayern, um deren Entdeckung für die weiteren Kreise er sich verdient machte. Neben Steub und Lentner läßt sich auch noch Hermann Schmid (1850—80) als volkstümlicher Schilderer und Erzähler Oberbayerns nennen. In einem Gau des bayerischen Nordschwaben spielen die ausgezeichneten Dorfgeschichten von Melchior Meyr (1810—1871), dem Sohn eines Bauern zu Ehringen im Ries. „Das Ries ist ein Gau im Schwabenlande, einige Stunden nordwärts von der Donau. Der größte Teil gehört zu Bayern, der nordwestliche Strich zu Württemberg. Man braucht in diesem Gau nicht geboren zu sein, sondern nur in guter Jahreszeit darin verweilt zu haben, um ihn für einen der anmutigsten und gesegnetsten in unserem Vaterlande zu halten. Wer an einem schönen Juniabend auf einer der westlichen Anhöhen steht und die von bewaldeten Höhen umschlossene Ebene erblickt in dem glänzenden Reichtum ihrer Feldfrüchte, die alte Reichsstadt Nördlingen mit ihrem hohen Turm, die fürstliche Residenz Wallerstein mit dem grauen Felsen, der früher die Burg der Grafen von Wallerstein trug, hier und da ein wohlerhaltenes Schloß oder ehemaliges Klostergebäude und die Menge schmucker Dörfer, den wird ein freudiges Gefühl überkommen: er hat nicht nur eine schöne, fröhliche Landschaft vor sich, sondern er fühlt zugleich, daß ihre Bewohner begünstigte Menschen waren und sind." Mit diesen Worten führt uns Meyr selbst in seine Heimat ein. Diese Landschaft und ihre tätigen, tüchtigen Bewohner schildert er nun in seinen „Erzählungen aus dem Ries"; zwei kamen 1856 heraus, sechs andere folgten nach; die Darstellung ist so meisterhaft, daß man gerne seiner Behauptung zustimmt: „Das Ries ist eine kleine Welt und birgt eine nicht unbedeutende

Mannigfaltigkeit von Lebenserscheinungen." Mit Vorliebe behandelt Meyr das Thema, wie sich der Verbindung zweier Liebenden Schwierigkeiten entgegenstellen, in deren Überwindung sie ihren Wert erweisen müssen. So führt in „Ludwig und Annemarie" der reiche Bauernsohn die arme Magd nach viel Fährlichkeit glücklich heim; so besiegt in der witzigen, schwankhaften Erzählung „Der Sieg des Schwachen" der arme, furchtsame Schneidersohn erst durch Geduld und dann durch plötzliche Verwegenheit seinen gewalttätigen, starken Vater, so daß er die arme Geliebte heiraten kann, mit der er dann nach Amerika zieht und noch ein ganzer Kerl wird. Denselben Stoff behandelt auch die lustige Geschichte „Ende gut, alles gut"; nur daß diesmal keine böswilligen Eltern, sondern die Ungeschicklichkeit des verliebten Michel selbst einer erfolgreichen Werbung trotz alles Entgegenkommens der Angebeteten im Wege steht, bis Michel doch auf eine herzhafte Weise zum Ziel kommt. Besonders echt und naturwahr wirkt Meyr dort, wo er seine „Helden" ihre eigene Mundart sprechen läßt. Beschwerend wirkt dagegen sein allzu aufdringliches Dreinreden über, für und gegen seine Personen. Das konnten überhaupt diese Volksdichter alle nicht vergessen, daß sie selbst doch Gebildete waren und ihre Bildung zeigen mußten, und so verfallen sie leicht ins schulmeisternde Sittlichkeitpredigen.

Noch ein älterer bayerisch-schwäbischer Volksdichter verdient Erwähnung: Ludwig Aurbacher (1784—1847), dessen „Volksbüchlein" zwar nicht Dorfgeschichten, aber doch auch eine geistvolle Art von Heimatdichtung enthält; denn als guter Schwabe erzählte Aurbacher das alte Volksbuch von den „Abenteuern der sieben Schwaben" so vortrefflich wieder und bereicherte es mit so vielen lustigen Abenteuern des von ihm erfundenen Spiegelschwaben, daß man seine Nachbildung wie eine neue Schöpfung schätzen kann.

Um von der Fülle der übrigen deutschen Dorfdichter nur einen Begriff zu geben, seien noch einige der beachtenswertesten wenigstens mit Namen genannt. Ihre Heimat war hauptsächlich Süd- und Mitteldeutschland. „Elsässer Dorfgeschichten" veröffent-

lichte der Freund Heines, Alexander Weill (1813—99), „Ländliche Skizzen und Dorfgeschichten aus Franken" die weimarische Hofdame Henriette von Schorn (1807—69), die sich als Schriftstellerin H. Nordheim nannte. „Erzgebirgische Dorfgeschichten" schrieb der sächsische Pfarrer Karl August Wildenhahn (1805—68), „Erzählungen aus Niedersachsen" der Hannoveraner Günther Nicol (1806—58). Eine große böhmische Dorfgeschichte legte Moritz Hartmann (1821—72) mit seinem Roman „Der Krieg um den Wald" vor. Als eine besondere Art von Heimatdichtung lassen sich auch die jüdischen Dichtungen Aaron Bernsteins (geb. 1812 in Danzig, gest. 1884): „Vögele der Maggid" und „Mendel Gibbor" und die böhmisch-jüdischen Ghettogeschichten von Leopold Kompert (1822—86) bezeichnen. Mit der Dorf- und Bauerngeschichte, in der vereinzelt überall die Mundart zur Anwendung gelangt, berührt sich die Dialektdichtung. Hatten jene ihren Sitz in Süddeutschland und der Schweiz, so schenkte Norddeutschland eben in jenen Tagen der deutschen Literatur in dem Mecklenburger Fritz Reuter den bedeutendsten Dialektdichter, den sie überhaupt hervorgebracht hat. Neben Fritz Reuter ist nur etwa noch der Pommer Edmund Hoefer (1819—82) als Heimatdichter von Bedeutung zu nennen. Die ersten Schöpfungen Hoefers, der später leider sein Talent durch Vielschreiberei verbrauchte, die Erzählungen „Aus dem Volk" (1852), „Landbaugeschichten" (1855), „Schwanwieck. Ein Skizzenbuch aus Norddeutschland" (1856), die an der mecklenburgischen und pommerschen Küste spielen, sind meisterhaft in der Schilderung der ernsten, großzügigen Landschaften, des wilden, herrischen Meeres, der unheimlichen Heide, der weiten Kornebene, meisterhaft auch in der Charakterzeichnung der Bewohner, der stolzen Junker, der derben, kräftigen Schiffer, Fischer und Bauern und besonders der ernsten, allerlei Spielerei abholden und doch in aller Herbheit tief empfindenden Frauen.

Zur Idyllenpoesie eines Stifter und zu der Heimat-, Dorf- und Kleinstadtdichtung, die wir eben betrachteten, bildet der ethnographische Roman ein weit abgelegenes Gegenstück. Der Rea-

lismus, der alle Seiten des Lebens der dichterischen Betrachtung zugänglich zu machen bestrebt war, bewirkte aber auch für diese neue, zeitgemäße Weiterbildung des alten Reiseromans eine neue Blüte. Seine Bühne ist nun Amerika, das Land, dem seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die stets wachsende Zahl der mit den heimischen Zuständen Unzufriedenen ihre sehnsüchtigen Blicke zuwandte. Seitdem die Verkehrsmöglichkeiten sich besserten, folgten immer größere Scharen von Auswanderern dem Zuge übers Wasser. Aus Antrieben, die weniger romantisch waren als diejenigen, die einst ihre Vorfahren nach Italien und nach dem Orient verlockt hatten, zogen die Deutschen nach Amerika, diesem Lande der tausend goldenen Möglichkeiten, wo sie Reichtum und Freiheit erhofften und bisweilen auch fanden. Ein buntes Volk aus allen Ländern Europas drängte und mischte sich hier und sorgte für Stoff zu romantischen Erlebnissen. Noch war auch der Kampf mit den Ureinwohnern nicht beendigt, und dazu kamen die Kämpfe mit den zur Plantagenbestellung im Süden eingeführten Negersklaven. Man bedenke ferner die fremdartigen Naturschönheiten des neuen, kaum erst ganz entdeckten Erdteiles, und man wird begreifen, daß poetische Schilderungen des amerikanischen Lebens lockend und erfolgreich für den Europäer sein mußten. Der erste Deutsche, der auf Grund genauer Kenntnis solche versuchte, war der Österreicher Karl Postl, bekannter unter seinem Schriftstellernamen Charles Sealsfield. Er hatte ein abenteuerliches Leben hinter sich, als er mit einemmal als Schriftsteller berühmt wurde. Geboren am 3. März 1793 als Bauernsohn bei Znaim in Mähren, wurde er im Ordenshaus der Kreuzherrn zu Prag zum Priester geweiht, von wo er 1822 über die Schweiz nach Nordamerika entwich. 1832 kehrte er nach der Schweiz zurück, unternahm aber noch dreimal Reisen nach Amerika, bis er sich schließlich 1860 bei Solothurn ansiedelte; erst nach seinem Tode, am 26. Mai 1864, erfuhr man aus seinem Testament seinen wahren Namen und seine Herkunft. Etwa zehn Jahre seines abenteuerreichen Lebens, die Zeit von 1823 bis 1832, verbrachte Postl in Amerika in mannigfaltigen Stellungen,

bald als Farmer, bald als Journalist tätig. Sein erster Roman erschien 1833 unter dem wunderlichen Titel „Der Legitime und die Republikaner", und nun folgten im Laufe von zehn Jahren rasch aufeinander: „Transatlantische Reiseskizzen" (1834), „Der Virey und die Aristokraten" (1835), „Lebensbilder aus beiden Hemisphären" (1835—37), „Sturm-, Land- und Seebilder" (1838), „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften" (1839—40), „Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken" (1842) und endlich „Süden und Norden" (1842—43).

Über die Tendenz seiner Romane spricht sich Sealsfield selbst einmal aus: „Mein Held", sagt er, „ist das ganze Volk; sein soziales, sein öffentliches, sein Privatleben, seine materiellen, politischen, religiösen Beziehungen treten an die Stelle der Abenteuer, seine Vergangenheit, seine Zukunft werden als historische Gewänder benutzt, Liebesszenen und Abenteuer nur gelegentlich als Folie, um zu beleben, hervorzuheben, angewandt." Sealsfield hatte also ein ausgesprochen realistisches Programm; die Charakterisierung und Darstellung des wirklichen Lebens in seiner Mannigfaltigkeit ist ihm der Zweck des Romans. Er ist bemüht, wahr und echt und nur auf Grund genauer Beobachtung zu schildern. Trotzdem sind seine Bücher abenteuerlich und farbig, weil die Welt, in der sie spielen, Amerika, „Wild-West", noch jung und daher abenteuerlich, farbig und voll von „Charakteren" ist. Da sich alle Nationen um den Boden des reichen Landes stritten, sind auch die Menschen in Sealsfields Romanen internationale Typen: Deutsche, Spanier, Engländer, Franzosen, Iren, Nord- und Südamerikaner, Neger und Kreolen schildert er in hervorstechenden Gestalten. Mannigfaltig wie die Nationalität ist auch der Charakter seiner Helden. Menschenfreunde und Bestien, Diebe und Mörder, Spieler und Gesindel aller Art, edle, starke Frauen und verdorbene Weiber treten in seinen Geschichten auf. Das glänzendste Werk Sealsfields ist „Das Kajütenbuch". An dem Faden einer ziemlich nebensächlichen Handlung führt dieser Roman eine Reihe der prächtigsten Landschafts- und Lebensbilder, hauptsächlich aus Texas, vor. Mit

Recht berühmt wegen der meisterhaften Schilderung der weiten Steppe, in der sich der Held dieses Romans verirrt, ist der erste Abschnitt: „Die Prärie am Jacinto". Hier reicht Sealsfield über das bloße Schildern und Erzählen zu großer dichterischer Gestaltung hinauf. Seltsam berührt bei diesem Schriftsteller, der so oft selbst die Gestalten der Verbrecher mit Poesie und Schönheit schmückt, der bisweilen durchbrechende Predigerton. Die amerikanischen Zustände schildert Sealsfield im allgemeinen in besserem Lichte, als sie in Wirklichkeit waren, und so tragen seine Romane einige Mitschuld an dem Zug nach dem „goldenen Land der Freiheit", wo doch nur wenige fanden, was sie erhofft hatten, und auch diese nach schweren Kämpfen, Mühen und Entbehrungen, während die Mehrzahl enttäuscht zurückkehrte oder drüben zugrunde ging. Wenn Sealsfield aber gelegentlich auch allzu begeistert zeichnete, in der Hauptsache geben seine Werke doch die Wirklichkeit getreu wieder, und man merkt ihnen an, daß der Verfasser selbst im Sturm und Kampf des Daseins gestanden hat.

Das abenteuerliche Reiseleben, wie Sealsfield es schilderte, übte natürlich auch auf andere Schriftsteller seine Anziehungskraft aus. An Bedeutung und im Charakter stand Sealsfield sehr nahe der Hamburger Friedrich Gerstäcker (1816—72), dessen Leben gleichfalls wie ein Abenteuerroman verlief. Mit zwanzig Jahren ging er mittellos nach Amerika, wo er in den verschiedensten Berufen als Jäger, Matrose, Schmied, Hotelbesitzer und Fabrikant sein Brot verdiente. 1843 kam er nach Deutschland zurück und begann nun, seine Erlebnisse und Erfahrungen schriftstellerisch zu verwerten, wobei ihm neben Sealsfield vor allem der amerikanische Schriftsteller Cooper (1789—1851) und dessen Schilderungen des Indianer- und Ansiedlerlebens, die berühmten „Lederstrumpf-Erzählungen", zum Vorbild dienten. Sogleich der erste Roman Gerstäckers, „Die Regulatoren in Arkansas" (1845) und seine Fortsetzung, „Die Flußpiraten des Mississippi" (1848), bestachen durch die behagliche, scherzhaft-komische Art der Erzählung, durch die farbige Mannigfaltigkeit der Charaktere und die getreue

Schilderung fremder Länder, ihrer Sitten und Gebräuche. Lange duldete es den abenteuerlustigen Schriftsteller nicht in der Heimat; 1849—52 bereiste er Südamerika, Kalifornien, die Südsee und Australien. Nach seiner Rückkehr ändern sich dementsprechend auch die Gegenden, die den Schauplatz seiner Romane bilden. „Tahiti" (1854) spielt in der Südsee, „Die beiden Sträflinge" (1856) in Australien, „Gold" (1858) in Kalifornien. Von 1860—61 war Gerstäcker abermals in Südamerika, 1862 mit dem Herzog Ernst von Koburg-Gotha in Ägypten, 1867—68 wieder in Nordamerika, Mexiko und Venezuela. Früchte dieser Reisen sind die Romane „Unter dem Äquator" (1860), „Unter den Penchuenchen" (1867), „Die Blauen und Gelben" (1870) und „In Mexiko" (1871). Der Vorzug von Gerstäckers Arbeiten liegt in der Frische und Lebendigkeit der Erzählung und in dem volkstümlichen Ton; dieser zog die breiten Schichten an, die durch sie mit dem Leben und Wesen fremder Länder und Erdteile bekannt gemacht wurden. In Sealsfields und Gerstäckers Spuren wanderten zahlreiche andere abenteuernde Schriftsteller. Ernst Freiherr von Bibra aus Franken (gest. 1878) verarbeitete seine Reisen nach Brasilien und Chile zu vielgelesenen Romanen. Friedrich August Strubberg aus Kassel (1808—89) verfaßte unter dem Pseudonym Armand fesselnde Schilderungen aus Nordamerika. Der Schlesier Otto Ruppius (1819—64) gab ein weitverbreitetes Sonntagsblatt heraus, in dem er seine nordamerikanischen Erlebnisse verwertete; seine Romane „Der Pedlar" (1857) und „Das Vermächtnis des Pedlars" (1859) erzielten zu ihrer Zeit große Erfolge. Künstlerisch bedeutender als die Schriften dieser drei Erzähler waren die ersten amerikanischen Romane des Rheinländers Balduin Möllhausen (1825—1905). An Wirklichkeitstreue stehen die Werke der genannten Schriftsteller weit über den sogenannten „Reiseschilderungen" Karl Mays (1892—1912), aber an wilder Phantastik und Grellheit der Farben in Gutem und im Bösen werden sie von diesem überaus gewandten Fabulierer in Schatten gestellt, der jahrzehntelang geradezu eine Kulturmacht, und zwar nicht bloß für die Jugend, bedeutete.

Außer diesen Schriftstellern, die die fremden Erdteile, hauptsächlich aber Amerika zum Schauplatz ihrer Romane machten, finden wir um die Mitte des Jahrhunderts eine ganze Reihe literarischer Vaganten, deren nach Sealsfields und Coopers Vorbild gestaltete ethnographische Erzählungen und Reiseromane in europäischen Ländern spielten. Die mit historischen Farben geputzten Romane des Berliners Theodor Mügge (1806—61) bevorzugen Dänemark, Schweden und Norwegen als Schauplatz. Mügges „Der Vogt von Sylt“ (1851) und „Erich Randal“ (1856) sind als wertvolle Landschafts- und Charakterschilderungen zu schätzen; sein ungemein spannend geschriebener Roman „Afraja“ (1854), der in Lappland spielt, wird auch heute noch Leser fesseln. Auch die verwandten Romane von Philipp Galen — er war Militärarzt in Potsdam (1813—99) und hieß mit seinem bürgerlichen Namen Lange —, „Der Inselkönig“ (1852) und „Der Strandvogt von Jasmund“ (1859), enthalten vortreffliche Landschaftsbilder. Durch einen behaglichen Humor wußte Galen auch seinen späteren, sehr zahlreichen Romanen, die alle mehr oder weniger auf Reiseerlebnissen beruhen, dankbare Leser zu verschaffen; nur schade, daß er durch maßlose Fruchtbarkeit sein kleines Talent verdarb — ebenso wie die beliebten Unterhaltungsschriftsteller Wachenhusen und Hackländer. Hans Wachenhusen (1823—98) hatte zu seiner Zeit einen Namen als Kriegskorrespondent; er war 1855 vor Sewastopol, 1859 auf dem Kriegsschauplatz in Oberitalien, 1864 in Schleswig-Holstein, 1866 in Böhmen, 1870 in Frankreich; in den Pausen zwischen diesen Feldzügen, über die er seine Erlebnisse und Eindrücke aufzeichnete und veröffentlichte, schrieb er auch Novellen und Romane, die auf ernsten Wert keinen Anspruch machen können. Dasselbe gilt von den meist ziemlich flüchtig hingeworfenen Schriften Fr. Wilh. Hackländers (1816—77), dessen „Bilder aus dem Soldatenleben“, „Wachtstubenabenteuer“ und ähnliche Werke voll behaglicher Situationskomik und breiter Genremalerei die beliebteste Unterhaltungslektüre der fünfziger und sechziger Jahre waren.

Als ein literarischer Abenteurer und Vagant mag hier auch der Schlesier Karl von Holtei (1798—1880) Erwähnung finden, der nach mißglückten Studien sich dem Theater zuwandte und als Schauspieler, Theaterdichter, Vorleser und Theaterdirektor ein vielbewegtes Leben führte, das erst 1870 im Kloster der Barmherzigen Brüder zu Breslau sich beruhigte. Seine ersten Romane, „Die Vagabunden“ (1851) und „Christian Lammfell“ (1855), „Die Eselsfresser“ (1861), „Der letzte Komödiant“ (1863) u. a., enthalten namentlich in den Schilderungen schlesischer Zustände und des Schauspielerlebens Zeitbilder von abenteuerlichem Reiz; fesselnd und lehrreich und in trefflichstem Deutsch geschrieben ist auch seine Selbstbiographie „Vierzig Jahre“ (1843—50). Seine „Liederspiele“ („Wiener in Berlin“, „Lenore“, „Der alte Feldherr“) leben noch in Strophen fort, wie: „Schier dreißig Jahre bist du alt“, „Denkst du daran, mein tapferer Lagienka“.

Unerschöpflich wie das Leben selbst sind auch die Gebiete des Romans. Wie die Entwicklung des deutschen Romans schon in früheren Jahrhunderten stark vom Ausland beeinflußt war, so war es auch im neunzehnten Jahrhundert. Von Walter Scott und Cooper war schon die Rede. Den größten Einfluß aber übte um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auf die deutschen erzählenden Schriftsteller wohl der Engländer Charles Dickens (1812—70), der Verfasser der „Pickwick-papers“ und des „David Copperfield“. Sein Verdienst vor allem ist es, die bürgerliche Welt, die Welt des kleinen Mannes, des einfachen Volkes, des Arbeiters, überhaupt all der vielen vom Leben eingeengten kleinen Existenzen im Roman liebevoll verklärt zu haben. Dickens, der in dieser Hinsicht bis zu einem gewissen Grad in den Spuren Jean Pauls ging, gewann gerade auf die bedeutendsten der deutschen Novellisten, wie Freytag, Fritz Reuter und vor allem Raabe, einen bestimmenden Einfluß.

Doch auch der Zeitroman, den die Jungdeutschen in den Dienst des revolutionären Fortschrittes stellten, nahm neben der künstlerisch gehobenen Unterhaltungslektüre der geschilderten Art einen Aufschwung in seiner Entwicklung seit 1848.

Während die früheren jungdeutschen Dichter in überschwenglichen, phantastischen Bildern die ersehnte Freiheit in Staat, Gesellschaft, Kirche und Ehe ausgemalt hatten, sahen die Dichter nach 1848 ernüchtert, vielleicht allzu ernüchtert in die Welt. Sie erkannten, wie vielfach sich Unechtes und Gewaltsames dort breit machte, und stellten nun, indem sie sich die Miene überlegener Ironie gaben, die Fehler und Schwächen der revolutionären Führer und Schwarmgeister in den Vordergrund. Den ersten derartigen Versuch unternahm 1850 Robert Giseke aus Marienburg (1827—90) in seinem dreibändigen Romane „Moderne Titanen", der die unreifen Stürmer und Dränger der achtundvierziger Jahre in ein ziemlich grelles Licht stellt. „Ein Bild des gärenden, ungeheuerlichen Geistes der letzten fünfzehn Jahre in Deutschland" wollte auch der Schwabe Adolf Widmann (1818—78) mit seinem Roman „Der neue Tannhäuser" (1850) zeichnen. Nur fehlte es ihm zu einem solchen Unternehmen an der dichterischen Kraft und auch an dem sittlichen Ernst. Einseitig verzeichnet ist schon der Held des Romans, der geniale Philosoph Friedrich Rohmer (geb. 1814 in Weißenburg in Franken, gest. 1856 in München). So ist Widmanns Buch eben nur ein charakteristisches Zeugnis des verworrenen Zeitgeistes. In noch stärkerer Weise als die beiden Genannten verneinte ein anonymer Roman, der den Titel trug „Eritis sicut Deus" (1855), die Revolution. Sie wird darin als das böse Prinzip der Zeit verurteilt, eine Anschauung, die bekanntlich in den höchsten Kreisen Berlins geteilt wurde. Den Beweis für die Untergrabung von Gesellschaft und Staat durch die Revolution sucht aber eine gewöhnliche Ehebruchsgeschichte zu liefern. Dieses Buch würde wohl weniger Aufsehen gemacht haben, wenn seine Namenlosigkeit nicht zu allerlei Vermutungen über die Verfasserschaft Anlaß gegeben hätte. Sobald sich späterhin die Verfasserin als eine einfache Vorsteherin eines schwäbischen Mutterhauses, Wilhelmine Canz, enthüllt hatte, verlor das Werk rasch den Zauber.

Diese Romane weichen alle nur in den Anschauungen, nicht auch in der Form von den jungdeutschen ab; ihr poetischer Wert

ist keineswegs größer. Noch immer sind ihre Helden, obwohl sie oft lebenden Vorbildern nachgezeichnet sind, ziemlich farblose Marionetten, denen der Verfasser entweder seine eigene Ansicht in den Mund legt oder auch die gegenteilige, die er ad absurdum führen will. Das gilt auch noch von den Zeitromanen von Max Waldau, eigentlich Rich. Georg Spiller von Hauenschild (1822—55): „Nach der Natur" (1850) und „Aus der Junkerwelt" (1850), die an freiheitlichem Geist und überhaupt an Geist über den vorgenannten Arbeiten stehen, aber als Kunstwerke gleichfalls nicht in Betracht kommen. Den Roman zum wirklich großen Bilde der vielbewegten, bedeutenden Zeit und ihrer Kämpfe zu machen, bestrebten sich Gutzkow und Auerbach in ihren späteren großen Zeitromanen. Erreicht aber wurde das Ziel zuerst von zwei Dichtern, deren literarische Bedeutung so groß und mannigfaltig ist, daß ihr Wesen und ihre Werke einer eingehenderen Betrachtung würdig erscheinen,— Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen.

Wie die realistische Welt- und Lebensanschauung immer weiter und tiefer um sich griff, so entfaltete sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auch auf den verschiedenen Gebieten der erzählenden Dichtung der künstlerische Realismus mehr und mehr. Seine Krönung fand er jedoch erst in den Werken der großen Meister des Humors, Reuter und Raabe, und der Novelle, Storm, Keller, C. F. Meyer, Fontane, Louise v. François, Marie von Ebner-Eschenbach, deren erfolgreichstes Schaffen zumeist der Zeit nach 1870 angehört.

4. Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen.

In den meisten der bisher behandelten Zeitromane wurde die künstlerische Wirkung durch die sich breitmachende Tendenz mehr oder weniger beeinträchtigt. Ein Werk wie Immermanns „Epigonen" bewies aber schon, daß es möglich sei, Anschauungen, Stimmungen, Bestrebungen der Gegenwart und des Tages in einem dichterischen Werke zu behandeln. Es kommt nur darauf an, daß sie künstlerisch verarbeitet und gestaltet werden. Es genügt nicht, daß der Dichter durch die Geschöpfe seiner Phantasie seine eigenen Ansichten in aufdringlicher Weise verkünden läßt, sondern die Hauptsache ist, daß diese Menschen lebendige, glaubhafte Wesen von Fleisch und Blut sind; nur dann werden sie auch lebendige, glaubhafte Vertreter der Anschauung werden, die der Dichter durch sie verkündigen will. Daß auch der Zeitroman echte künstlerische Gebilde hervorbringen und in fruchtbringender Weise der Gegenwart dienen könne, das erwiesen in glänzender Weise die Romane von Gustav Freytag, ja bis zu einem gewissen Grade sogar die von Friedrich Spielhagen. Beide Dichter bestrebten sich, mit ihren Werken ihrer Zeit zu dienen, und gingen dabei zugleich, wenn auch nicht mit gleichem Erfolg, auf künstlerische Wirkung aus. In Romanen, Novellen, auch Dramen suchten sie die Gesellschaft und die Sitten ihrer Zeit, ihre Verrottung, aber auch ihre gesunden Kräfte zu zeichnen, wobei allerdings der Unterschied besteht, daß der eine, Gustav Freytag, sich mehr an das Gesunde hält, während Spielhagen, darin den Jungdeutschen verwandter, mit Vorliebe an das Ungesunde, „Problematische" anknüpft. Die dauerndere Wirkung ging denn auch von dem als Gelehrter, Dichter und Persönlichkeit gleich hochstehenden Gustav Freytag aus.

Gustav Freytag, am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien als der Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren, studierte bei Hoffmann von Fallersleben in Breslau und bei Lachmann in Berlin deutsche Sprache und Literatur und ließ sich 1838 als Privatdozent in Breslau nieder. Seit 1844 wandte er sich ganz dem Schriftstellerberuf zu und übernahm 1848 gemeinsam mit Julian Schmidt die Leitung der „Grenzboten", einer Zeitschrift, die in den fünfziger und sechziger Jahren als Kampforgan für die nationalen und liberalen Ideen eine bedeutende Stellung gewann. Bei Ausbruch des deutsch-französischen Krieges berief ihn der Kronprinz Friedrich Wilhelm in sein Hauptquartier, und der Dichter durfte hier den ersten Teil des ruhmreichen Feldzugs bis zur Schlacht von Sedan unmittelbar miterleben. Auch dem Herzog Ernst II von Sachsen-Koburg-Gotha, dessen Vorleser Freytag eine Zeitlang war, stand er freundschaftlich nahe. Schon in den sechziger Jahren hatte er sich einen Landsitz, Siebleben bei Gotha, erworben, auf dem er fortan die Sommermonate verlebte; im Winter wohnte er in Wiesbaden. Hier starb er am 11. April 1895. Freytags Leben umfaßt also die große Zeitentwicklung von den Revolutionen von 1830 und 1848 bis zur Errichtung des deutschen Kaisertums, und seine Werke führen aus Anfängen, die im „Jungen Deutschland" wurzeln, zu den freien Höhen seiner vaterländischen, kulturhistorischen Romane empor.

Freytags frühste Dichtungen, das im Götzstil verfaßte Lustspiel „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (1844), das die Staats- und Liebeshändel Maximilians I und seines lustigen Rates behandelt, und die weltschmerzliche, einaktige Tragödie „Der Gelehrte" (1844) haben ihren ersten Erfolg nicht lange behaupten können. Seine „Gedichte" (1845) vollends sind mit Recht nie sehr beachtet worden. Freytag war weder ein lyrischer Dichter, noch beherrschte er überhaupt die Versform. Seine erste Berühmtheit verdankte er dem Intrigenschauspiel „Die Valentine" (1846), das die Schicksale und die in sehr langen Reden ausgeführten Ansichten eines emanzipierten, jungdeutschen Weibes und ihres Geliebten

behandelt, der als Demagog selbst zu den Indianern verschlagen wird, endlich aber glücklich heimkehrt. Neben dem Drama „Graf Waldemar“ (1847), das die Erlösung eines blasierten Lebemannes durch ein unschuldiges Naturkind glaubhaft machen soll, ist „Valentine“ jahrzehntelang ein Lieblingsstück der deutschen Bühnen gewesen. Heute freilich fesseln beide Werke mit ihren brüchigen, jungdeutschen Naturen, deren hohles und dabei hochfahrendes Wesen uns bald abstößt, nicht mehr. An die dauernde Rettung eines solchen zerrissenen Aristokraten durch eine noch so holde Gärtnerstochter mögen wir nicht mehr recht glauben. Dagegen zündet das mit heiterer Laune geschriebene Lustspiel „Die Journalisten“ (1852), wenn es gut aufgeführt wird, noch heutigen Tags, denn das Geschlecht der lachenden Piepenbrinks und der nach dem Winde segelnden Schmocks ist auch jetzt noch nicht ausgestorben. Die gelungenste Gestalt des Werkes ist Konrad Bolz, der Typus des heiteren Journalisten, der die Gegensätze und Widersprüche der Zeit wohl scharf empfindet, aber auch glücklich in seiner harmonischen Natur überwindet. Das Stück ist, wie wir an dem frischen Pulsschlag der Handlung und an den komischen Situationen spüren, aus dem eigenen Erleben Freytags erwachsen, wie es Zeitungsschreiberei und politisches Parteigetriebe mit sich brachten; es hat aber neben vielen individuellen Zügen auch allgemein menschliche Farbe genug, so daß wir Kräfte von typischer Bedeutung aufeinanderstoßen sehen; auch besitzt es so viel glücklichen, aus innerer Tüchtigkeit hervorquellenden Humor, daß dies Werk sich getrost den nicht sehr zahlreichen deutschen Komödien von dauernder Bedeutung anreihen läßt. In der dumpfen Atmosphäre seiner Entstehungszeit wirkte das lustige Gelächter des Stückes wie eine Erlösung.

Weniger glücklich war Freytag mit seiner Tragödie „Die Fabier“ (1858), die gar zu viel Verstandesarbeit und überlegte Technik verrät, als daß sie uns erwärmen und fortreißen könnte. Freytag war eben trotz der geschickten und wirksamen „Journalisten“ nicht eigentlich Dramatiker, obgleich er gute bühnentechnische Kenntnisse besaß, wie sein noch immer lehrreiches und

anregendes Werk „Die Technik des Dramas“ zeigt. Nur muß man sich hüten, seine theoretischen Winke, in denen sich eine feine und sichere Einzelbeobachtung mit klarer Erkenntnis der dramatischen Grundgesetze verbindet, zu schablonenhaften Regeln herabzudrücken.

Die Bedeutung des Dichters Freytag beruht also nicht auf seinen Dramen, sondern auf seinen großen Romanen. Ähnlich wie Immermann einst im „Oberhof“ der verrotteten Zeit die gesunde Kraft westfälischen Bauerntums entgegengehalten hatte, so stellte fortgeschrittener Freytag in seinem ersten Roman „Soll und Haben“ (1855) das Leben und Kämpfen tatkräftiger schlesischer Kaufleute vor die Augen seiner Zeitgenossen. Schon die Vorrede gibt uns ein wichtiges Stimmungsbild. In einer Zeit, wo alle edleren Naturen die Verwirrung der letzten Jahre und die Mutlosigkeit und müde Abspannung der Nation beklagten, müsse der Dichter — so führt Freytag hier aus — seine Aufgabe darin sehen, dem Volke einen Spiegel seiner Tüchtigkeit vorzuhalten zur Freude und Erholung. Freilich sei dies nicht leicht in solcher Zeit, wo die stärksten politischen Leidenschaften in das Leben jedes einzelnen eindrängen und die heitere Ruhe zum Schaffen, sowie das Behagen am fremden und eigenen Leben und der frohe Stolz fehlten, mit dem die Schriftsteller anderer Sprachen auf die Vergangenheit und Gegenwart ihres Volkes blickten: „Im Überfluß aber hat der Deutsche Demütigungen, unerfüllte Wünsche und eifrigen Zorn; wer in solcher Zeit Poetisches gestaltet, dem fließt nicht die freie Liebe allein, auch der Haß fließt leicht aus dem schreibenden Rohr, leicht tritt an die Stelle einer dichterischen Idee die praktische Tendenz, und statt freier Laune findet der Leser vielleicht eine unschöne Mischung von plumper Wirklichkeit und gekünstelter Empfindung.“ Dem Schönen in edelster Form den höchsten Ausdruck zu geben, sei nicht jeder Zeit vergönnt, aber eine Pflicht habe der Dichter allezeit, wahr zu sein gegen seine Kunst und gegen sein Volk, und so erhoffe er, mit dem Roman den Eindruck zu erwecken, „daß er wahr nach den Gesetzen des Lebens und der Dichtkunst erfunden

und doch niemals zufälligen Ereignissen der Wirklichkeit nachgeschrieben" sei. Die dichterische Idee oder die praktische Tendenz seines Werkes kennzeichnet Freytag mit dem Worte Julian Schmidts, das er ihm als Motto voransetzt: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." Nicht romantische Träume oder jungdeutsche Zukunftsbilder will er darstellen, sondern das Leben des Volkes, insbesondere das des Kaufmanns mit seiner nüchternen Arbeit und mit den Kämpfen, in denen die verschiedenen Interessenkreise ihre Kräfte messen. Zugleich spielen auch die Zeitverhältnisse, insbesondere der polnische Aufstand in den vierziger Jahren, in die Dichtung herein.

In klaren Gegensätzen ordnen sich die drei Kreise, innerhalb deren sich der Roman bewegt: der ehrliche und der wucherische Kaufmannsstand und der dem Verfall sich zuneigende Adel. Auch die einzelnen Charaktere bilden scharfe Gegensätze: der biedere und tüchtige Anton Wohlfart und der wucherische Veitel Itzig, der im Verbrechertum bis zum Mörder seines Helfershelfers herabsinkt; die nüchtern-philisterhafte Sabine und die adelsstolze, lebensfrohe Lenore; endlich der treffliche, weitsehende, grundsolide Kaufherr T. O. Schröter und der Freiherr von Rothsattel, in denen der emporstrebende Geldadel und der den Anforderungen der neuen Zeit nicht mehr gewachsene Geburtsadel einander gegenübergestellt erscheinen.

Mit idyllisch-genrehafter Kleinmalerei, zu der Dickens, neben Scott Freytags besonderes Vorbild, die Farben geliehen hat, hebt der Roman an, indem er die drei verschiedenen Lebenskreise uns anschaulich macht. Das Kontor der großen Breslauer Handelsfirma T. O. Schröter mit seinem Quartett, dem tyrannisch-schröffen Pix, dem verliebten Specht, dem bescheidenen Liebold und dem frommen, sinnigen Baumann, sowie die neu dort eintretenden Anton Wohlfart und Fritz von Fink, die sogleich unser besonderes Interesse wachrufen, werden mit meisterhafter Laune geschildert. Der Herr von Fink, ein aristokratisches Gegenbild zu dem tüchtigen Konrad Bolz der „Journalisten", ist eine Gestalt von größter geistiger Beweglichkeit

und feinstem Witz; innere Unruhe und Unbefriedigtheit führten ihn nach Amerika, von wo er aber nun ermüdet zurückkehrt; er hatte aus der Langenweile „in fröhliches Grün“ zu kommen gehofft, und was er fand, war „ein garstiger Sumpf“. Anton, der Vertreter des guten Bürgertums, ist von besonnener, ruhiger Tüchtigkeit beseelt; als der Herr von Rothsattel durch die niederträchtigsten Umtriebe der gemeinsten Wucherer um sein angestammtes Gut gebracht werden soll, da tritt er tatkräftig dazwischen und weiß schließlich die Schurken zu entlarven, und als die Kriegsunruhen das Geschäft bedrohen, da entfaltet er verdoppelten Mut und gesteigerte Freudigkeit. Gerade in der erhöhten Tätigkeit spannen sich alle seine Nerven doppelt an; er schwimmt in Arbeitslust wie in einem Strom und jubelt: „Das ist Poesie, die Poesie des Geschäfts; solche springende Tatkraft empfinden nur wir, wenn wir gegen den Strom arbeiten. Wenn die Leute sprechen, daß unsere Zeit leer an Begeisterung sei und unser Beruf am allerleersten, so verstehen sie nicht, was schön und groß ist.“ Eine Zeitlang scheint sich Anton aus den bürgerlichen Kreisen zu verlieren: die Hand der adeligen Lenore lockt ihn, aber schließlich findet er sich in seine eigentliche gut bürgerliche Sphäre zurück, von dem Freifräulein zu Sabine. — Zu einem echten, rechten Arbeiter im Dienste der Kultur ringt sich schließlich auch der besonders fein und scharf gezeichnete Fink durch; ihn hat die Erfahrung gelehrt, daß wer mit dem Leben spielt, nicht zurechtkommt, und so gewinnt die bisweilen von Witz und Ironie überwucherte Kraft seines in sich tüchtigen Wesens den Sieg, und er wird am Schlusse zu der schönen Aufgabe berufen, in der Ostmark ein Pionier deutscher Arbeit zu sein und Mißwirtschaft und Leichtsinn in Wohlstand und Gediegenheit zu wandeln. So wirft der Roman aus trüben Zeiten einen Schein in eine lichtere Zukunft hinüber.

Das Bild deutschen Lebens und deutscher Arbeit, das sich in „Soll und Haben“ uns entrollt, suchte Freytag weiter zu spannen und zu ergänzen in seinem zweiten Roman: „Die verlorene Handschrift“ (1864). Man spürt beim Vergleich der beiden Dichtungen, daß inzwischen nicht nur die Zeit, sondern auch

der Dichter ein anderer geworden ist. Die umfassenden kulturgeschichtlichen Studien, die Freytag seit Ende der fünfziger Jahre pflegte, werfen auf den Roman ihren Widerschein. Die Dichtung selbst spielt hauptsächlich in den Gelehrtenkreisen einer Residenz- und Universitätsstadt und führt uns die Erlebnisse und Träume eines Philologen vor, der nach einer alten Abschrift des Tacitus sucht. Wie so oft bei Auerbach bildet auch in diesem Freytagschen Roman das Stadtleben einen bewußt herausgearbeiteten Gegensatz zu dem dörflichen. Der junge Professor gewinnt im Bauernhofe nicht die gesuchte Truhe mit der Handschrift, wohl aber sein häusliches Glück in der Gestalt der lieblichen Bauerntochter Ilse; sie erscheint ihm wie das Schlußglied in einer seltsamen Kette von Seelenwanderungen, die von der altdeutschen Seherin zu der Priesterin am Opferstein der Sachsenzeit, zu der christlichen Metspenderin und der Reitertochter im dreißigjährigen Kriege und der Pietistin des achtzehnten Jahrhunderts führt. Nur mit Mühe findet sich Ilse, dem heimischen Boden entrissen, in den städtischen Verhältnissen zurecht. „Man denkt über vieles anders in der Stadt," klagt sie, „und man glaubt anders; es wird mir unmöglich, schwere Gedanken loszuwerden." Es ist bezeichnend für die abgeklärte Weisheit, die der Erzähler mannigfach eingestreut hat, und für seine hohe Auffassung von dem auf seiner Scholle feststehenden Landmanne, wenn er den Vater erwidern läßt: „Es ist in allen Dingen Bescheidenheit nötig und Entsagung. Wir auf dem Lande sind nicht besser und gescheiter, weil wir wenig um das sorgen, was dem Menschen rätselhaft ist. Wir haben keine Zeit zu grübeln, das ist bequem, und wenn uns ein Gedanke erschreckt, hilft die Arbeit darüber weg.... Die Menschen haben von je sehr verschieden angesehen, was ihnen nicht ganz verständlich war, und sie haben einander deshalb seit alter Zeit gehaßt.... Eines hat sich immer bewährt gegenüber dem Zweifel: seine Pflicht tun, alle Tage das Nächste tun und im übrigen vertrauen, daß man nicht deshalb verloren ist, weil man eines und das andere denkt." ... Die arme Ilse muß durch manche innere und äußere Kämpfe hindurch, ehe sie zum Frieden gelangt. Sie ist

kein Kind für die Hofluft, und doch weht deren heißer Atem ihr gefahrdrohend entgegen, da sie die schwüle Leidenschaft des Fürsten erregt, der in der Brüchigkeit seines Charakters als eine Spätblüte „Jungdeutschlands“ erscheint. Überhaupt haben die Gestalten des Romans — in erster Linie die der Ilse — etwas Gekünsteltes; sie sind nicht dem Leben entwachsen, sondern dem nachbildenden Kunstverstande. Auch der Humor sprudelt nicht so frisch wie in dem ersten Werke, und die Sprache fällt nicht selten in Manier.

Schon vor der „Verlorenen Handschrift“ hatte Freytag das wissenschaftliche Ergebnis seiner kulturgeschichtlichen Forschungen in der bedeutendsten Schöpfung seines Lebens, den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ (1859—62), niedergelegt. Wie er in seinen Romanen das zeitgenössische Wesen im deutschen Bürgerhause in Stadt und Land und am deutschen Fürstenhofe zu spiegeln suchte, so breitete er hier das Leben unseres Volkes von seinen Anfängen bis zur Gegenwart aus, indem er aus allen Epochen treffende und sprechende literarische Denkmäler sammelte und mit verbindendem Text aneinanderreihte. Er schuf in diesem Werke ein kulturhistorisches Hausbuch, das die verschiedenen Zeitperioden mit einer Anschaulichkeit und Farbenfrische wiedergibt, wie kein ähnliches Werk; auch ist und bleibt es in seinem klaren Stil ein Meisterstück deutscher Prosa. Er versteht es dabei vorzüglich, die Geschichtsstoffe zu gruppieren, zu erläutern, anzugleichen und abzurunden, Briefe und Tagebuchblätter und Biographisches in wechselseitige Beleuchtung zu setzen, das Leben und Treiben ganzer Jahrhunderte in Sitte und Gewohnheit zu zeichnen, in die Seelen der führenden Geister sich zu versenken und die Triebfedern zu ihren Taten aufzudecken. Wissen und Kunst haben in diesem Werke einen schönen Bund geschlossen. Der wissenschaftliche Forscher ordnet alle Einzelheiten dem Allgemeinen unter, d. h. dem großen Zuge, der erhabenen Bewegung der Geschichte selbst; so erhält auch das Kleinste und Unscheinbarste seine Bedeutung in dem Gesamtleben. Volk und Zeit und Genius wirken in enger Wechselbeziehung aufeinander und geben in ihrer Geschlossenheit Zeugnis von dem wechselnden Leben in deutschen Landen. Sie

künden von der Zeit, wo die Hunnen über deutschen Boden dahinbrausten, wo das Leben in Burg und Kloster sich abspielte und Ritter und Reisige sich auf ihren Fahrten tummelten, dann wieder von der großen Geistesbewegung der Reformation und vom Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges, von dem Werden und Wachsen des preußischen Staates, von der Fremdherrschaft und der großen Literaturblüte und endlich von der Befreiungstat der Jahre 1813—15. Alle Schilderungen aber zeugen von der Liebe des Verfassers zu deutscher Art und von seinem Glauben an die deutsche Zukunft.

Kernig deutsch ist überhaupt das Grundwesen Gustav Freytags. Das lehren auch seine „Kleinen Aufsätze" — feinsinnige Charakterzeichnungen von deutschen Politikern, Dichtern und Künstlern; das beweist auch die meisterhafte Biographie des edlen badischen Politikers Karl Mathy (1869), eines echten, rechten deutschen Mannes, der in den Stürmen der Zeit nicht verzagte und tapfer für die nationalen Ideale stritt, wenn er ihre Erfüllung auch nicht erleben durfte.

Eine poetische Umschreibung der „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" unternahm Freytag nach 1870 in der großen Romanreihe „Die Ahnen" (1872—80): 1. Ingo. 2. Ingraban. 3. Das Nest der Zaunkönige. 4. Die Brüder vom Deutschen Hause. 5. Markus König. 6. Der Rittmeister von Alt-Rosen. 7. Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht. 8. Aus einer kleinen Stadt. Künstlerisch ist der Wert dieser Romane sehr verschieden; namentlich in den ersten stört trotz schöner Einzelzüge die gezierte altertümelnde Sprechweise. Auch „Das Nest der Zaunkönige" hält einen Vergleich mit Scheffels „Ekkehard" nicht aus. Bei Freytag hat die Buchweisheit und Gehirnarbeit das Übergewicht, bei Scheffel das sprudelnde Leben und die Poesie. Aber fesselnd ist bei mannigfacher Unvollkommenheit trotzdem der Versuch Freytags, die einheitlichen Grundzüge in der Eigenart einer Familie nach biologisch-genetischen Gesetzen durch die Jahrhunderte, vom vierten beginnend, zu verfolgen; ein wenig philisterhaft bleibt freilich das Ausmünden der breiten Ströme der Vergangenheit in das schmale Bett des „kleinstädtischen", von trauter Enge umschränkten Lebens eines deutschen Bürgerhauses. Aber es

steht im Einklang mit Gustav Freytags Eigenart, seiner bürgerlichen Schlichtheit und Gediegenheit selbst. So nahe er den Großen der Erde stand und so treu er auch den Hohenzollern huldigte, nie war er ein Fürstendiener, ein Höfling, sondern stets ein echter Bürger, der in allen Lagen seine Unabhängigkeit und seinen Freimut bewahrte, wie auch seine letzte, allerdings nicht einwandfreie Schrift „Kaiser Friedrich und die deutsche Kaiserkrone“ (1889) bewies.

Freytags wackere, ebenso demütige wie dankbare und vaterlandsliebende Gesinnung findet den schönsten Ausdruck in dem Bekenntnis seiner „Lebenserinnerungen“ (1886): „Mein eigenes Dasein hat mich da, wo ich irrte und fehlte, und da, wo ich mich redlich bemühte, mit tiefer Ehrfurcht vor der hohen Gewalt erfüllt, welche unser Schicksal lenkt und mir für mein Tun in Strafe und Lohn die Vergeltung immer völlig und reichlich geordnet hat. Und demütig gestehe ich, daß zu dem besten Besitz meines Lebens zuerst gehört, was ich von meinen Vorfahren als Erbe überkam: ein gesunder Leib, die Zucht des Hauses, der Heimatstadt; demnächst, was ich durch eigene ernsthafte Arbeit erworben habe: der freundliche Anteil und die Achtung meiner Zeitgenossen. Zuletzt aber darf ich, ein bejahrter und unabhängiger Mann, dem die Gunst der Mächtigen nichts Großes zuteilen kann, als höchsten Gewinn meines Lebens das Glück rühmen, welches mir gleich Millionen meiner Zeitgenossen zugeteilt worden ist durch einen, der auf die Siebzigjährigen herabsieht wie auf ein jüngeres Geschlecht, durch unsern guten Kaiser Wilhelm, und durch seine Helfer, den Kanzler und den Feldherrn.“

In mehr als einem Sinne ein Gegenbild zu Freytag bietet Friedrich Spielhagen. Freytag knüpfte in seinen Zeit- und Kulturromanen ebenso wie in seinen geschichtlichen Dichtungen, in denen er seinem Volke einen lehrreichen Spiegel seiner Entwicklung vor Augen hält, ganz überwiegend an die gesunden Elemente seiner Zeit und der Vergangenheit an und schilderte nicht sowohl die verneinenden als die bejahenden Mächte, wobei die Tendenz als solche überhaupt in den Hintergrund tritt und der Dichter immer die Oberhand über den Politiker und Ethiker behielt. Spielhagen

aber hatte vor allem für das Negative der Zeit einen Blick, und was er dem oft mit Worten heller Begeisterung, als das Positive entgegenstellte, beruhte vielfach nur auf einer einseitig aufgegriffenen Parteiansicht, war oft nur ein verschwommenes Ideal ohne greifbaren Inhalt und wirklichen Wert. So glänzend Spielhagens Begabung als Erzähler und Fabulierer war und so hoch er über Gutzkow in der Technik des Romans, in der Sorgfalt des Aufbaus und in der Feinheit der Einzelausführung steht, darin ist er ihm doch nicht ganz unähnlich, daß auch in ihm beständig der Politiker und Sozialethiker den Dichter gleichsam überschreit. Spielhagens Romane enthalten im einzelnen einen bewundernswerten Reichtum glänzender Stellen; zumal in der Schilderung der Naturschauspiele und deren Verflechtung mit den Menschenschicksalen ist er ein Meister, und die norddeutsche Landschaft hat kaum bei einem anderen neueren Dichter eine so warme und treue Wiedergabe gefunden. Auch unter seinen männlichen und weiblichen Helden fesseln nicht wenige durch glanzvolle Charakterzeichnung. Als Schilderer insbesondere der Vertreter der Berliner Gesellschaft in der Zeit Bismarcks, in der Zeit von 1860 bis 1890, hat Spielhagen nicht seinesgleichen, wenn er auch dabei nicht verleugnet, daß seine Jugend in das Jahr 1848, seine besten Mannesjahre in die preußische Konfliktszeit von 1862 bis 1866 fielen. Auch die spätere Entwicklung mißt er mit dem Maße eines alten Achtundvierzigers und eines Fortschrittsmannes aus den sechziger Jahren. Selbst als das neue Reich schon längst gegründet und gefestigt war, vermochte Spielhagen nicht, seine zweifelsüchtige Stellung gegenüber einem Bismarck aufzugeben. Noch in dem Roman „Ein neuer Pharao“ läßt er 1889 einen alten Achtundvierziger bitter über den in Bismarck verkörperten Zeitgeist klagen; nur Sklaven und Streberseelen seien zu finden, nur tiefe Schatten, kein tröstliches Licht. Auch wo er sich mit anderen modernen Fragen beschäftigt, wie z. B. mit der Frauenbewegung in einem seiner letzten Romane, „Herrin“, befriedigt er nicht. Die achtundvierziger Zeit mit ihren Vertretern war und

blieb sein eigentliches Schaffensfeld. Trotz aller glänzenden Vorzüge entgingen so Spielhagens Romane nicht dem Schicksal des raschen Veraltens. Sie wirken auf uns Heutige vielfach nicht unähnlich den Moden und Möbelstücken aus den sechziger und siebziger Jahren, und aller Schimmer und Glanz der Ausführung kann uns doch nicht über das Unwahre, Ungesunde, Erkünstelte hinwegtäuschen, womit fast alle Werke Spielhagens mehr oder weniger belastet sind.

Friedrich Spielhagen wurde am 24. Februar 1829 in Magdeburg als Sohn eines Baurates geboren, doch kam er schon als Kind nach Stralsund und verlebte seine Jugend an der Ostseeküste, die er später in seinen Dichtungen so lebendig zu schildern verstand. 1847 bezog er die Universität Berlin, wo er sich dem Studium der Philologie widmete, war eine Zeitlang als Hauslehrer in einer Adelsfamilie auf dem Lande tätig und ging seit 1854 allmählich zur literarischen Laufbahn über. 1857 erschien seine erste Novelle „Klara Vere", 1858 folgte „Auf der Düne", in welchen beiden Erzählungen eine elegische und romantische Stimmung vorherrscht. Nach einigen Jahren, die er als Redakteur in Hannover zubrachte, machte ihn 1860 sein erster großer Roman „Problematische Naturen" mit einem Male berühmt. Nun verlegte Spielhagen dauernd seinen Aufenthalt nach Berlin, so daß er den Aufschwung Deutschlands gewissermaßen im Mittelpunkte der Ereignisse erlebte. Mit einer Reihe großer Zeitromane begleitete der Dichter fortan die Geschichte der Gegenwart bis etwa 1900, alle die für ihn wichtigsten Ereignisse und Strömungen spiegelnd, wenn auch teilweise in recht verzerrenden Spiegeln. Die Entwicklung vom Liberalismus zur Sozialdemokratie, vom Materialismus zum Nihilismus, vom Individualismus zum Radikalismus des Übermenschen — die ganze große Bewegung der Ideen sucht er in seinen Romanen festzuhalten. Allerdings ist er dabei oft mehr Volksanwalt als Poet; seine Personen läßt er in langen Reden sich ergehen über Fragen, die ihm, dem Erzähler, gerade auf der Seele brennen. Der Dichter nimmt stets Partei für den einen Teil seiner Personen und vernachlässigt darüber den anderen. So zwingt ihn z. B. seine demo-

kratische Gesinnung jedesmal, wenn er Adel und Bürgertum einander gegenüberstellt, und das tut er fast in sämtlichen Romanen, die Farben so ungleich wie nur möglich zugunsten des Bürgertums zu verteilen. Durch alle diese Umstände erhalten seine Romane etwas Eintöniges. Die Helden sind mit schwärmerischer Sentimentalität und verstiegenem Idealismus licht und hell, die Schurken schwarz in schwarz gemalt. Auch die Fabel des Romans, die meist zum Belege eines bestimmten Satzes erfunden ist, leidet an Willkür und Unwahrscheinlichkeit, und der Zufall, der plötzlich Ohnmachten, Krankheiten und Tod herbeiführt, spielt eine große Rolle. Bürgerliche, die den Adel hassen, entpuppen sich als uneheliche Barons-söhne, Freiherren als Nachkommen von Proletariern. Verstärkt wird die Einförmigkeit der Handlung noch durch die Einseitigkeit der in den Romanen ausgesprochenen Ideen und des von dem Erzähler vertretenen Standpunktes. Am wenigsten Freude findet der heutige Leser an den allgemeinen Betrachtungen, mit denen die Romane Spielhagens in einer Weise durchsetzt sind, die beweist, daß Spielhagen selbst sich fast mehr als Denker denn als Dichter fühlte. Recht bezeichnend für seine politischen Anschauungen sind die Worte, die er am Schluß der „Problematischen Naturen" einem Manne aus dem Volke in den Mund legt: „Wir sollen wirken und schaffen in dem heißen Staub der Alltäglichkeit, rastlos, ruhelos, denn nimmer schläft der Tyrann. Wir sollen arbeiten und schaffen, daß die Nacht nicht wieder hereinbreche, durch deren dunkle Schatten so viele romantische Larven und phantastische Gestalten huschen, ... die schmachvolle Nacht, aus welcher nur der Donnersturm der Revolution durch blutige Morgenröte hinüberführt zur Freiheit und zum Licht."

Alle Vorzüge, aber auch alle Schwächen des Dichters zeigte schon Spielhagens erster großer Roman, die „Problematischen Naturen". Es herrscht darin noch ganz die Stimmung des Jahres 1848, die auch in dem scharfen Gegensatz zwischen dem Adel und dem zur Gleichberechtigung emporstrebenden Bürgertum zum Ausdruck gelangt. Um ein Bild von der Phantasiewelt des Dichters zu geben, sei kurz der Inhalt gezeichnet. Dr. Oswald Stein, der

Held des Romans, ist ein grimmer Adelshasser, zugleich aber ein Ausbund von ritterlicher Geschicklichkeit und unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit. Als Hauslehrer in einem adeligen Hause erobert er sofort das Herz der schönen Nachbarin, deren Gatte in einer Nervenheilanstalt ist; mit allem Naturzauber wird der Liebesrausch geschildert, dem sich das Paar in der Waldkapelle hingibt, die der Venus von Milo geweiht ist. Aber auch auf dem Balle, der die Brutalität des pommerschen Adels jener Tage in stärksten, doch vielfach wahrheitgetreuen Farben uns vorführt, umschlingen in einem Seitengemache Oswald — wie so oft auch andere Helden bei Spielhagen — ein paar weiche Arme. — Der interessanteste Kopf unter den Edelmännern, ein Baron Oldenburg, kennzeichnet sich selbst und auch Oswald in ihrem faustischen Drange als „problematische Naturen", die, wie Goethe sagt, „keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug tut; daraus entsteht der ungeheure Widerspruch, in dem sich das Leben ohne Genuß verzehrt". „Es ist" — fügt Baron Oldenburg hinzu — „ein grausiges Wort. Denn es spricht in olympischer Ruhe das Todesurteil über eine, besonders in unseren Tagen weitverbreitete Gattung guter Menschen und schlechter Musikanten." Er erklärt auch das bald genußfrohe, bald schwermütige Wesen und die flatterhafte Art Oswalds, der von einer Frauenblume zur andern wie ein Schmetterling gaukelt, in höchst bezeichnender Weise mit dem Wort: „Er ist seiner Natur nach eben für alles empfänglich, und darum wird es ihm unendlich schwer, nicht über dem Anmutigeren und Schöneren das Schöne und Anmutige zu vergessen, d. h. treu zu sein. Er ist ein Dichter, und des Dichters Liebe ist das Ideal. Er wird das köstlichste Gefäß beiseite schieben, weil sein feines Auge doch irgendwo einen Flecken bemerkt hat; er wird alles, was ihm die Erde bietet, gierig ergreifen und verächtlich wieder fortwerfen, weil es eben irdisch, weil es — und wäre es noch so himmlisch — doch immer mit einem Erdenrest behaftet ist." — Wie Werther schwelgt Oswald, nachdem er der Residenz entflohen ist, in der Herrlichkeit der Natur, die ihn mit Buchenwäldern und Kreidefelsen

und Meeresbrausen umgibt; er wird nicht müde, der Natur in das holde, bezaubernde Antlitz zu schauen, je mehr ihn die ganz äußerlich überfirnißte Kultur „der bevorrechtigten Klasse“ der Menschheit anekelt. — Eine Fortsetzung der „Problematischen Naturen“ ist der Roman „Durch Nacht zum Licht“. Der Dichter macht sich seine Aufgabe insofern bequem, als er alle die haltlosen Naturen des ersten Teils in den Barrikadenkämpfen der Märztage des Jahres 1848 in Berlin zugrunde gehen läßt. Auch in dem Roman „Die von Hohenstein“ (1863) begegnen uns die gleichen Charaktere und Tendenzen aus den Revolutionsjahren.

Stehen diese drei ersten Romane noch im Zeichen des Jahres 1848, so liegt einer im gewissen Sinne zusammenhängenden Reihe anderer größerer Zeitromane — „In Reih und Glied“ (1866), „Hammer und Amboß“ (1868), „Sturmflut“ (1876), „Was will das werden?“ (1886), „Opfer“ (1899) — die Entwicklung des sozialen Problems zugrunde. „In Reih und Glied“, dessen Held Leo Gutmann leicht erkennbar Lassalle nachgezeichnet ist, schildert die Entstehung der deutschen Sozialdemokratie. Der glänzend geschriebene Roman „Hammer und Amboß“ sucht, die soziale Frage durch die Vorführung des Segens geregelter Arbeit praktisch zu beantworten. In der Person des edlen Zuchthausdirektors wird die Unentbehrlichkeit und der gewaltige sittliche Einfluß einer führenden Persönlichkeit gezeichnet. Einen Höhepunkt der Schilderungskunst bildet jene entsetzliche Sturmnacht, in der das Meer die Dämme zu durchbrechen droht; doch jener leitet die Gefangenen zu kühner Rettungstat und schirmt so die Stadt. Auch der große Roman „Sturmflut“, der an das große Naturereignis, das am 13. November 1872 die Küsten der Ostsee heimsuchte, und an den damit geistreich in Beziehung gesetzten Gründerschwindel der siebziger Jahre anknüpft, hat zum Hintergrund die drohenden Schatten des sozialen Umsturzes. Die Entwicklung und das Wesen der sozialdemokratischen Ideen und Tendenzen, ihr Umsichgreifen in den Köpfen sowohl der Arbeiter wie der Gebildeten, die überspannten Hoffnungen auf ein neues goldenes Zeitalter, die durch

sie entzündet werden, liegen dem gestaltenreichen, wenn auch gar zu breiten Roman „Was will das werden?“ (1886) zugrunde. Viele feine Züge aus der alten Hansastadt Stralsund, wie diese dem Erzähler in seiner Jugend sich darstellte, fesseln den Leser. Den Mittelpunkt des Romans aber bildet die Entwicklung eines Dichters, der mit Vertretern aller möglichen Parteien und Richtungen in Beziehung tritt; ihn weiht am Schluß des Romans ein idealistisch gesinnter Russe zum Schöpfer jenes Zeitromanes, der die Wahrheit des Wortes darstellen soll: „Wir mögen es nun zugeben oder nicht: in jedem von uns steckt ein Stück von einem Sozialdemokraten.“ „Denn auch in den oberen Schichten“, so setzt er auseinander, „gibt es viele, die das Joch der Heuchelei abschütteln möchten. Mögen andere — hochgeborene oder beunruhigte — Köpfe munkeln und raunen: ‚was will das werden?‘ Wir anderen stehen im Leben in der festen Überzeugung: ein Hohes und Herrliches will werden, eine neue glorreiche Phase der ewig strebenden Menschheit.“ Auch der Roman „Opfer“ (1899) hat eine soziale Tendenz. Der Held Wilfried ist ein junger Aristokrat, der sich eines Mädchens annimmt, das wie eine Blume im Sumpf lebt; er wird schließlich aus Mitleid und Edelsinn Sozialdemokrat, scheitert aber an dem Versuch, sich in die Welt der armen Leute zu schicken, und fällt seinen phantastischen Träumen zum Opfer.

Neben diesen großen, von politischen und sozialen Tendenzen getragenen Romanen stehen zahlreiche kleinere, wie „Was die Schwalbe sang“ und „Allzeit voran“ (1872), „Platt Land“ (1879), „Angela“ (1881), „Uhlenhaus“ (1884), „Noblesse oblige“ (1888), „Ein neuer Pharao“ (1889), „Sonntagskind“ (1893), „Stumme des Himmels“ (1895), „Selbstgerecht“ (1896), „Herrin“ (1898) und als letzter „Freigeboren“ (1900). Neben den Romanen schuf Spielhagen auch noch zahlreiche Novellen — darunter „Ultimo“ (1874), „Quisisana“ (1880) —, Dramen und Übersetzungen. Überall ist viel Reflexion und reiche Lebensweisheit niedergelegt, und einige dieser kleineren Dichtungen überragen auch als Kunstwerke die großen Romane.

Spielhagens nur zu üppig fruchtbare Erzählungskunst ist reich

an vielen reizvollen Einzelheiten. Die Naturstimmungen im Wechsel der Jahreszeiten hat er meisterhaft wiederzugeben verstanden. Auch in die kleineren Erzählungen finden sich solche lyrischen Bilder zahlreich eingeflochten. Die Schönheit der Insel Rügen mit ihren Buchten und Bodden, ihren Buchenhainen und Kreidefelsen, ihren idyllischen Pfarrdörfern und Gutshöfen, die von fruchtbaren Kornfeldern umkränzt sind, vor allem die blaue See, in der Sonne funkelnd, und das graue Meer, das der Sturm aufwühlt, haben schon in Knabentagen Spielhagens Herz entzückt. So kehrt die Schilderung von Rügen, Pommern und der Ostsee in vielen seiner Werke wieder. Man denke an die schöne Skizze „Auf der Düne", an die Romane „Was die Schwalbe sang", „Platt Land", „Sonntagskind" und an die Sturmschilderung und Wassersnot in „Sturmflut". Die Schilderung des Landes ist dabei stets wahrheitsgetreuer als die der Bewohner, obwohl manche Erzählung trotz der Übertreibungen — bei recht deutlichen Porträts — den Gesamteindruck des pommerschen Landvolks und Adels geschickt wiedergibt.

Als Spielhagen am 25. Februar 1911 aus dem Leben schied, hatte er schon mehr als zehn Jahre die Feder ruhen lassen. Seine Romane, so wichtige Zeiturkunden der geistigen und sozialen Strömungen zwischen der Revolution von 1848 und dem Siege von 1870 wir auch in ihnen zu sehen haben, sind nur allzu rasch „historisch" geworden, und vollends wird ihr Licht verblassen, wenn einmal die Generation, für welche Spielhagen ein glänzendes Gestirn war, vom Schauplatz abgetreten ist. Nur einzelne der kleineren Erzählungen, auf die der Dichter selbst vielleicht am wenigsten Wert legte, werden dann die Erinnerung an den in der Zeit von 1860 bis 1900 so viel gelesenen, glänzenden Schriftsteller lebendig erhalten.

Gustav Freytag
Gemälde von Karl Stauffer-Bern

Friedrich Spielhagen
Gemälde von A. Weiß

Fritz Reuter
Gemälde von Wulff

Klaus Groth
Gemälde von Bokelmann

5. Die plattdeutsche Dichtung.

Seitdem Luther durch seine Bibelübersetzung die jüngere hochdeutsche Sprache zur alleinigen Schriftsprache erhob, hatte die uralte niederdeutsche Sprache nicht an Gebiet, aber an literarischer Geltung beständig abgenommen. Das einzige in der Literatur, was sich von ihr noch in das neunzehnte Jahrhundert hinüberrettete, waren ein paar Volksmärchen, wie „Van den Fischer un siine Fru“ und „Van den Machandelboom“, ein paar Volkslieder, wie „Et wassen twee Künnigeskinner“, und der alte, unsterbliche echte „Reinecke de Vos“:

Jd geschah op eenen Pfingste-Dag,
dat man de Wölde un Felde sach
gröne staen mit Loff un Gras,
un mannich Vagel frölich was
mit Sange, in Hagen un up Bomen;
de Krüder sproten un de Blomen
de wol röcken hier un dar:
de Dag was schöne, dat Weder klar.

Im übrigen schien den Niederdeutschen selbst ihre ehrwürdige Volkssprache noch gerade gut genug zu Witzen und Schwänken, „Läuschen un Rimels“, wie Fritz Reuter später sagte. Um die Mitte des Jahrhunderts aber erlebte das Nieder- oder Plattdeutsch plötzlich eine überraschende Wiedergeburt. Ziemlich gleichzeitig traten zwei Dichter auf, die in dieser alten, verachteten und doch so edlen, wohllautenden Sprache große Dichtungen von nationaler Bedeutung schufen: der Mecklenburger Fritz Reuter in seinen Romanen und epischen Dichtungen und der Dithmarscher Klaus Groth in seinen lyrischen Gedichten. Bisher hatte die plattdeutsche Sprache, nach Groths Ausspruch, getanzt wie ein Bär. Jetzt aber bewiesen ihre beiden bedeutendsten Dichter, daß sie die Ausdrucksfähigkeit für alles, was das Menschenherz bewegen und in den Tiefen aufrühren kann, besitze. „Sie ist nicht etwa naiv oder komisch oder derb oder schlicht, sie

hat zum Lachen und Weinen die Gebärde, sie kann vornehm und herablassend sein, und es steht ihr wohl an."

Fritz Reuter wurde am 7. November 1810 in Stavenhagen, einem kleinen Landstädtchen in Mecklenburg-Schwerin, als Sohn des dortigen Bürgermeisters geboren. Von Einfluß auf seine erste Entwicklung war weniger der strenge, harte, aber mit einem starken Gerechtigkeitssinn ausgezeichnete Vater als die zarte, viel leidende, aber geduldvolle, fromme Mutter, die der Knabe leider zu früh verlor, ferner der bescheidene, menschlich so reiche, vortreffliche Amtshauptmann Weber, der Freund der Mutter, und der lebenskräftige, humorvolle Onkel Herse, Reuters Pate. Zwischen dem Vater und dem etwas leichtsinnigen Sohn ließ die Gegensätzlichkeit der Naturen Liebe und Vertrauen nicht aufkommen; so durchziehen bittere Klagen über unverbesserlichen Leichtsinn unablässig die Briefe, die an den Gymnasiasten nach Friedland und Parchim und dann an den Studenten nach Rostock und Jena gerichtet wurden, wo Reuter ohne sonderliche Freude auf Befehl des Vaters Jurisprudenz studierte. Die mangelnde Liebe zu seinem Studium war mit schuld, daß er sich in ein ausgelassenes Studententreiben stürzte. Seit 1831 Mitglied der Burschenschaft „Germania", ließ auch er sich, wie alle Jugend der Zeit, den heißen Kopf von den wohlgemeinten, aber unklaren Freiheitsideen noch heißer machen. An einigen, im Grunde harmlosen politischen Ausschreitungen seiner Burschenschaft nahm Reuter aber, da er zu dieser Zeit schon wieder in der Heimat war, überhaupt nicht teil; dennoch wurde er, als er, ein „Ausländer", sich 1833 nach Berlin wagte, dort festgenommen, nach langer Untersuchungshaft wegen „Versuchs des Hochverrats" zum Tode verurteilt und von Friedrich Wilhelm III zu dreißigjähriger Festungshaft „begnadigt". Die nächsten sechs Jahre wurde er von einer Festung auf die andere geschleppt. Das ganze Elend jener Zeit tut sich uns auf, wenn wir sehen, wie der jugendfrohe Student, nur weil er der als demokratisch verdächtigen Burschenschaft angehört hatte, nun jahrelang dem Leben entzogen ward. Im November 1834 kam er auf die Festung Silberberg, im Februar

1837 nach Glogau, dann nach Magdeburg, wo er sehr hart behandelt wurde, 1838 nach Graudenz, endlich 1839 wurde er an Mecklenburg ausgeliefert. Er saß hier in Dömitz, bis ihn 1840 nach dem Tode Friedrich Wilhelms III sein Landesherr freiließ. Aber die langen Festungsjahre mit ihrer Unterbrechung des Studiums hatten Reuters Zukunft zerstört; seine bürgerlichen Aussichten und seine Gesundheit waren untergraben. Zur Betäubung seiner Leiden und Qualen hatte er sich in der Haft dem Trunk ergeben, einem Laster, von dem er trotz der härtesten Selbstzucht nie wieder ganz frei wurde. Ein Versuch, seine Wissenschaften wieder aufzunehmen, mißlang. Da wurde er Landwirt und gesundete in einem zehnjährigen Leben voll Geduld und Arbeit innerlich und äußerlich. 1850 vermählte er sich mit der Predigerstochter Luise Kuntze und ließ sich als Privatlehrer in dem kleinen schönen Städtchen Treptow nieder. Jetzt erst entdeckte er auch seine dichterische Begabung. Drei Jahre später erschienen im Selbstverlag seine ersten Dichtungen, die „Läuschen un Rimels“. Schon lange ein Künstler in mündlicher Erzählung, hatte Reuter ganz selbständig endlich gefunden, wohin ihn sein Talent mit seiner urwüchsigen und durch und durch volkstümlichen Kraft wies. Die schwankartigen Stoffe der „Läuschen“, die Übertölpelungen der Dummen, die launigen Zurechtweisungen der Boshaften und Hinterlistigen, diese Sittenbilder der „Snider un Schoster un Köster un Presters un Leutnants un Burschen“ sind zum größten Teil dem reichen Schatz der mündlich überlieferten Anekdoten entnommen, wie sie an den Stammtischen der mecklenburgischen Schenken lustig weitergegeben und erfunden wurden; zum Teil stammen sie auch aus Kalendern und volkstümlichen Witzblättern, verarbeiten also altes, lustiges Volksgut mit derber und witziger Komik. Aber höher als alles Drollige und Komische und Burleske wirkt in diesen Dichtungen die allen Haß und alle Verbitterung überwindende Daseinslust, eine unerschöpfliche, auch „von Disteln Feigen pflückende“ Nächstenliebe. Nicht bloß anekdotenhafte Schnurren und Schwänke oder im Knittelvers ausgeführte Witze sind die „Läuschen“, sie

sind reich an treffender Charakteristik und bei aller Derbheit doch natürlich und frisch und gesund. Sie sind, wie Reuter selbst sagt, kleine Straßenjungen, die in roher Gesundheit lustig übereinanderpurzeln, fröhlichen Angesichts unter Flachshaaren hervorlachen und sich zuweilen mit der Torheit der Welt einen Scherz erlauben; ihre Welt ist nicht das gebohnte Parkett, sondern der offene Markt, die staubige Heerstraße des Lebens; dort treiben sie sich umher, jagen und haschen sich, treten ernst umherstolzierenden Leuten auf die Zehen, rufen dem heimwärtsziehenden Bauern ein Scherzwort zu, verspotten den Büttel, zeigen dem Herrn Amtmann ein schiefes Maul und vergessen, die Mütze vor dem Herrn Pastor zu ziehen. Einige, wie „De Gaushandel", „De Wedd", „De Bullenwisch", „Dat Johrmarkt", „Dat Küssen ut Leiw", sind denn auch Gemeingut des deutschen Volkes oder jedenfalls des norddeutschen Volkes geworden.

Noch ganz im Charakter der „Läuschen" gehalten ist die nächste Schöpfung Reuters, die gereimte Bauerngeschichte „De Reis' nach Belligen" (1854). Die Gestalten — wie Fritz Swart und Korl Witt und Köster Suhr — sind auch hier so vortrefflich gezeichnet, daß man sie leibhaftig zu schauen glaubt; in einigen derbkomischen und rührend-zarten Szenen, wie in der köstlichen Hochzeitsschilderung am Schlusse, kündet sich schon der große Epiker an, der in Reuter steckte. Auch die Sprach- und Versbehandlung bedeutet nach den etwas saloppen Läuschen einen entschiedenen Fortschritt.

Wie schnell sich Reuters Begabung entwickelte, zeigt das nächste Werk, „Kein Hüsung" (1858), in dem der Dichter mit einem Male sich auf die Höhe seines Könnens stellte und in vieler Beziehung das Beste schuf, was ihm überhaupt gelungen ist. Wer — wie leider die meisten hochdeutschen Leser, mitveranlaßt durch die gar zu zahlreichen Reutervorleser — den Dichter nur für einen Humoristen und sehr lustigen, komischen Spaßvogel hält, wird in „Kein Hüsung" mit besonderem Staunen eine bittere, ernste Schöpfung von schwerer sozialer Not und Ungerechtigkeit, ein düsteres Lied von Kampf und Leid, von Untergang, aber auch von Überwindung finden. „Kein

Hüsung“ wirkt wie ein Notschrei über die erbarmungslose Knechtung des dienenden Volkes durch eine gewissenlose, frömmelnde und innerlich hohle Herrenkaste, wie ein Empörungsschrei über die Ungerechtigkeit und Falschheit der Welt. Ein Gutsherr verhindert, daß sein Knecht und seine Magd, die sich lieben, aber seine Hörigen sind, sich heiraten, weil das Mädchen seinen unsittlichen Wünschen widersteht. Bis aufs Blut peinigt dafür der Herr die beiden armen Menschen, so daß der Knecht ihn endlich in begreiflicher Wut niederstößt. Vom Fluche dieser Tat verfolgt, flieht er; die Geliebte bleibt mit ihrem Kinde zurück, verfällt in Wahnsinn und stirbt. Aber nach Jahren erscheint der Knecht wieder, um sein Kind nach dem freien Amerika hinüberzuholen. Mit einem hellen Ausblick in die Zukunft und mit dem Lob der Freiheit schließt die Dichtung, deren tiefste Absicht sozial im edelsten Sinne ist, und wie der Stoff, so ist auch die Wucht der Darstellung groß und erschütternd. Man spürt, daß der Dichter dies Buch „mit seinem Herzblut im Interesse der leidenden Menschen“ geschrieben hat. Der Grundton wird meisterlich festgehalten, und auch die rein dichterischen Stellen und die Naturbilder sind von hinreißender Schönheit, wie sie Reuter kaum wieder erreicht hat. Er hielt das Werkchen selbst für sein bestes und schreibt einmal von diesem Kinde seines Geistes: „Dat is en düstern Gast mit swarte, krus̈e Hor un glupsche Ogen, un wenn de anneren Gören üm mi 'rümmer jachern un lachen, dann steiht hei för sick allein in de Eck un kieckt in dat lustige Kinnerspill, as wull hei seggen: »Wat! Ji lacht, un ick müggt weinen!« Dann gah ick nah em ranne un segg un strik em äwer dat krus̈e Hor: »Lat! Lat sei lachen! Und mit Di ward't ok woll mal beter. Du büst doch min Best! Du bist min leiw ‚Kein Hüsung'!«“

Während „Kein Hüsung“ unter den Dichtungen Reuters selten nach Gebühr gewürdigt wird, überschätzt man gewöhnlich seine nächste Schöpfung, die „Vagel- un Minschengeschicht“: „Hanne Nüte“ (1859). Auch sie enthält viel Treffliches, namentlich manche feine Charakterschilderung, aber im ganzen ist es doch dem Dichter nicht recht gelungen, Menschen- und Tierwelt auf einen

Ton zu stimmen. Die beiden Mordgeschichten, welche durch die mithandelnden Tiere entdeckt werden, hängen überhaupt zu lose mit den Hauptbegebenheiten zusammen; der Humor schlägt in der Geschichte oft in bloße Komik, der Ernst in Empfindsamkeit um. Aber noch im gleichen Jahr mit „Hanne Nüte" erschien die erste der vortrefflichen Prosaerzählungen der „Ollen Kamellen": „Ut de Franzosentid" (1860), in der Ernst und Humor jene eigenartige, einzige Mischung eingegangen sind, die weinen und lachen zugleich macht. Ein weises und darum auch gutes Herz spiegelt mit dem lächelnden Verständnis für alles echt Menschliche, auch für alle Verkehrtheiten und Beschränktheiten, das Leben wider. Fritz Reuter schildert und gestaltet in der „Franzosentid" eine Fülle von Ereignissen und Personen mit einer Lebenswahrheit und Sicherheit, die ihn unmittelbar neben Dickens, sein Vorbild, stellt. Nur zeitweilig tritt das Elend des von fremdem Volk durchzogenen und ausgesogenen deutschen Vaterlandes in den Vordergrund. Hell und heiter heben sich die Gestalten des Amtshauptmanns Weber, des Onkel Ratsherrn Herse, des Bürgermeisters, des Uhrmachers Droz, des „Slüngels" Fritz Sahlmann, des Müllers Voß, der Mamsell Westfalen, und wie sie alle heißen, von dem düsteren Hintergrunde der Zeitgeschichte ab. Als Beispiel für die Reutersche Zeichnung von Menschenköpfen seien die wenigen Worte mitgeteilt, mit denen er den Amtshauptmann einführt: „Unner min Pädings was einer, dei was en Kopp länger als de anner un fek äwer ehr 'rut as Saul äwer sin Bräuder; dat was de oll Amtshauptmann Wewer un hadd en saubern, blagen Rock an un 'ne gellriche Hos' un lange blankgewichste Stäweln, un was sin Gesicht ok von Pocken terreten, un hadd de Düwel ok sin Arwten dorup döscht, dat hei utsach, as hadd hei mit dat Gesicht upp en Ruhrstaul seten; up sin breide Stirn stunn schrewen, un ut sin blagen Ogen kunnt Ji lesen: ›Kein Minschenfurcht, woll äwer Gottesfurcht.‹ Un hei was en Kirl up en Platz." — Ähnlich meisterhaft sind alle anderen Personen, zum Teil auch nach dem Leben, gezeichnet. Wo man das köstliche Buch aufschlägt, spricht zu uns ein Herz voll Menschenliebe

und Menschengüte. Und wenn auch gelegentlich der lachende Humor sich bis zum verzerrenden Ulk steigert, so wahrt doch die vornehme Gesinnung des Dichters seiner Schöpfung immer wieder Würde und Gehalt. Reuter verdeckt unter seinem Lachen seine Tränen und vergoldet das Leid des Lebens mit dem Sonnenschein des Humors. „Denn“, so fragt er, „wer kann sagen, wo Freude und Schmerz sich scheiden? Sie spielen zu wunderlich im Menschenherzen ineinander über; sie sind Aufzug und Einschlag, und wohl dem, bei dem aus beiden ein festes Gewebe ward.“ Wer hörte daraus nicht im feinen Nachhall die Stimme des Vorbildes aller neueren deutschen Humoristen, Jean Pauls?

Reuter hatte vom Leben gelernt, Leid und Freude zu einem festen Gewebe zu verschlingen. Wie er in der „Franzosentid“ seine Jugend dichterisch verherrlicht hatte, so verklärte er nun auch in dem zweiten Teil der „Ollen Kamellen“: „Ut mine Festungstid“ (1861) die härteste Zeit seines Lebens und Leidens. Ohne Bitterkeit zu verraten und die allzu krasse Wahrheit verwischend, erzählt er mit der vollen Heiterkeit eines freien Geistes seine Schicksale, die ihn schwer getroffen, aber nicht gebeugt hatten; ja sie hatten ihm zum Nutzen dienen müssen: „So gleichmäßig“, sagt er, „und so sanft fließt kein Lebenslauf, daß er nicht einmal gegen einen Damm stieße und sich dort im Wirbel drehte oder daß ihm die Menschen nicht Steine ins klare Wasser schmissen. Nein, es passiert jedem einmal etwas, und jedem passiert auch etwas Merkwürdiges, und wenn sein Lebenslauf auch ganz abgedämmt wurde, daß aus dem lebendigen Strom ein stiller See wurde; er muß dafür sorgen, daß sein Wasser klar bleibt, damit Himmel und Erde sich in ihm spiegeln kann.“ So ist der menschliche Wert dieses Buches noch höher als sein künstlerischer, vielleicht gilt dies überhaupt von dem ganzen Schaffen Reuters. Das Größte, das Erhabene an seinen Büchern ist die große Seelengüte und Lebenskraft, die sich darin ausspricht, die sieghaft alles Elend mit einem fröhlichen Lachen überwindet, nicht mit einem oberflächlichen Lachen, sondern mit dem Lachen eines Siegers und Überwinders.

Stärker noch als in der „Festungstid“ spricht sich diese edle, vornehme Lebenssicherheit in dem umfangreichsten und auch besten Prosawerke Reuters, „Ut mine Stromtid“ (1862—64), aus; hier stellte er die Erlebnisse und Erfahrungen seiner zehnjährigen „Landmannszeit“ dichterisch frei dar. So groß jedoch die Lebensfülle und Naturwahrheit der zahlreichen Gestalten ist, es sind doch nicht nur Abzeichnungen der Wirklichkeit, wie die hohe Kunst des gestaltenden Dichters uns vielleicht glauben machen könnte, sondern freie Erfindung; nur der infame Pomuchelskopp und der Spitzbube, der Notorjus Slusuhr, und der alte Moses haben, wie Reuter in einem Briefe bekennt, wirklich gelebt.

Die Haupthandlung — der Versuch des Emporkömmlings Pomuchelskopp, den Gutsherrn, von Rambow, von seinem Hofe zu verdrängen — ist sehr lose geschürzt; sie zieht sich über mehr als dreißig Jahre hin und wird von vielen Nebenhandlungen begleitet. Jeder neu auftretende Charakter hat seine Geschichte, und so reiht sich Bild an Bild, oft in sehr wirkungsvollen Kontrasten. Eins der ergreifendsten dieser Bilder ist sogleich das erste Kapitel, die Schilderung des von Hof und Herd vertriebenen, am Sarge seiner Frau trauernden Inspektors Karl Hawermann: „So satt Hawermann vör sinen Herrgott dor, un sine Hänn' wiren folgt, un sine braven, blagen Ogen keken nah baben, un in ehr speigelte sick noch en schönern Schin as von Gottes Sünn. Dunn kamm en lüttes Dirning an em 'ranne un läd en Marikenbläuming in sinen Schot, un sine beden Hänn' deden sick utenanner un slogen sick üm dat Kind — dat was sin Kind — un hei stunn up von de Bänk un nämm sin Kind up den Arm, un ut sin Ogen föll Tran' up Tran', und da: Marikenbläuming hadd hei in de Hand un gung mit sin Kind den Stig entlang, den Goren hendal.“

Die feingezeichneten, scherzhaften oder ernsthaften Einzelbilder, aus denen die „Stromtid“ sich zusammensetzt, sind gleichwohl durch eine schöne, tiefe Idee vereinigt, die in schroffem Gegensatz zu der Grundidee von „Kein Hüsung“ steht. Die Gegensätze zwischen den herrschenden Adligen und den dienenden Bürgerlichen, die dort so

grell gezeichnet sind, werden hier zum Schluß versöhnt und ausgeglichen; beide Stände scheinen auf ein Bündnis gegenüber Mächten angewiesen, die ihnen beiden feindlich gegenüberstehen. Die Bedeutung der „Stromtid" liegt aber natürlich nicht in dieser Grundidee, auch nicht in der Handlung und in ihren ernsten oder komischen Situationen, die freilich ihresgleichen in unserer Literatur suchen, sondern sie liegt wie immer bei Reuter in der Feinheit der Charakterzeichnung. Er ist ein Psychologe, ein Menschenkenner und Menschengestalter ersten Ranges. Alle Temperamente sind in voller Lebenswahrheit in dem Roman vertreten: da ist der phlegmatische, einsilbige, aber durchaus nicht apathische und gemütlose Jochen Nüßler, dessen Lebensphilosophie in dem Worte gipfelt: „Wat sall Eener dorbi dauhn?", „Dat is allens, as dat Ledder is"; ferner der schwerblütige, aber ausgezeichnet biedere und gerade, zum bittersten Pessimismus neigende Hawermann; das sanguinische Temperament ist in den forschen und fixen Hausfrauen, der tatkräftigen Madame Nüßlern und der lütten runden Fru Pastorin, vertreten, und das cholerische in der bittergalligen, heftigen Frau Pomuchelskoppen. Aber alle Temperamente bringt der beherrschende Humor in Gestalt des Unkel Bräsig zum harmonischen Ausgleich. Er ist die Hauptgestalt des Romans, die beste Gestalt Reuters überhaupt. Vortrefflich ist sogleich die Stelle, die ihn einführt: „Dor kamm in't Dur en lütten Mann r'unne mit en rödlich Gesicht un 'ne recht staatsche rode Näs', de hei wat in de Luft höll; up den Kopp hadd hei 'ne virtimpige Mütz, vör mit 'ne Troddel, äwer 'ne eigentliche Kalür hadd sei nich; up den Liw hadd hei en grisen, linnen Kittel mit langen Slippen, un sine korten Beinings, die hellschen utwarts stunnen un so leten, as wiren sei in dat lange Babenliw verkihrt inschrawen worden, steken in 'ne korte blagstrippige Drellhos' un in lange Stäweln mit gele Stulpen. Hei was grad' nich büllig; äwers mager was hei ok nich, un Eener kunn seihn, dat hei all anfung, sick en lütten Buk stahn tau laten." ... Und immer mehr erkennen wir, daß Bräsig nicht etwa der spaßige alte Onkel ist, sondern „eine Seele von Mensch", der mit seiner Liebe alle braven und

ehrlichen Leute umspannt und unermüdlich ist mit tröstendem Wort und mit eifriger Tat; er denkt nie an sich selbst und bewahrt seine köstliche Laune, auch wenn ihn seine Hilfsbereitschaft in Ungelegenheiten bringt; er ist überall der gute Geist, der alles ins reine bringt und alles ausgleicht; er, der einst drei Bräute besessen und doch verzichten mußte, sucht nun anderen das Glück, dem er entsagte, zu verschaffen.

Auch Bräsig ist ein Sieger und Überwinder des Lebens: das enthüllt seine Sterbestunde in bezwingender Weise. Den Pastor will er zwar nicht an seinem Sterbebette haben, aber die Frau Pastorin, seine gute Freundin, um so lieber, und vor allem die Frau Nüßlern, seine Jugendgeliebte, der er sein ganzes Leben lang treu geblieben ist. Und als er den Tod ganz nahe fühlt, da bittet er sie noch einmal: „Frau Nüßlern, legen Sie mich die Hand auf den Kopf; ich habe Ihnen immer geliebt!" und dann stirbt er mit einem Scherzwort und einem behaglichen Lachen auf den Lippen.

Als die „Stromtid" erschien, war Reuter schon einer der bekanntesten Schriftsteller seiner Zeit und jedenfalls auch einer der beliebtesten. Um seinen Unterhalt brauchte er nun nicht mehr zu ringen. 1864 verließ er die Heimat und bezog ein schönes, eigenes Haus in Eisenach am Fuß der Wartburg. Zehn glückliche Jahre hat er hier noch verleben dürfen. Von seinen dichterischen Arbeiten aus dieser Zeit sind nur noch die beiden letzten Teile der „Ollen Kamellen" zu nennen: die lustige Satire „Dörchläuchting" (1866) und „Die mecklenbörgschen Montecchi un Capuletti oder Die Reis' na Konstantinopel" (1868). „Dörchläuchting" ist ein treffliches Kulturbild aus dem Hofleben des sonderbaren Herzogs Adolf Friedrich IV von Mecklenburg-Strelitz. Die Gewitter- und Weiberfurcht und sonstigen Grillen und Schrullen Serenissimi sind, so übertrieben sie sein mögen, höchst ergötzlich gezeichnet. Überhaupt wird die reiche Reuter-Galerie farbig gezeichneter Gestalten durch manche neue bereichert, wie die des Konrektors, des Kammerdieners, der Bäckersfrau und Dorotheens. Auch „De Reis' na Konstantinopel" ist wegen einiger guter Typen, der „Tante Line", „Jochen Klähn"

und „Frau Scheanette", und mancher Einzelszene zu rühmen, aber die Mängel der Erfindung und die Breite der Betrachtungen verraten, daß mit dem kommenden Alter die Kraft des Dichters erlahmte.

Reuter starb am 12. Juli 1874, betrauert von der Nation, die in seinen Werken nicht nur Unterhaltung und Vergnügen, sondern neue Lebenskraft und Trost gefunden hatte. „Sehr wenigen Dichtern unserer Nation ist eine so wirksame Unsterblichkeit beschieden, als gerade ihm," rief Gustav Freytag ihm ins Grab nach, „denn er hat, während er unter uns weilte, durch seine Poesie uns allen das Herz erfreut, das Leben verschönt. Er hat gerade den kleineren Kreisen des Volkslebens, wo die Tage mit harter und ernster Arbeit erfüllt sind und die Strahlen der Kunst das Dasein sonst nur spärlich verschönen, die Familie, das Hauswesen, die Arbeit verklärt wie kein anderer. Hunderttausende haben durch ihn das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wie viel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zutage kommt. Sie alle sind durch ihn freier, reicher und glücklicher geworden. Und dieses edle Amt eines Vertrauten und Lehrers, der durch herzgewinnendes Lachen stärker und besser macht, wird Fritz Reuter unter uns verwalten, solange die Klänge der niederdeutschen Sprache dauern, solange unser Volkstum etwas von der Kindlichkeit, von der treuherzigen Einfalt und Herzensgüte bewahrt, welche in den Gebilden des Dichters jetzt mit unwiderstehlichem Reiz auf den Leser wirken."

Reuter fand natürlich manchen Nachahmer, in hoch- und niederdeutscher Sprache. Nennenswertes leisteten nur wenige, wie der auch sonst gewandte Volksschriftsteller Karl Beyer („Swinegelgeschichten") und Felix Stillfried eig. Adolf Brandt, in Rostock gest. 1910 („De Wilhelmshäger Kösterlüd", „Dörten Blanck"). Unabhängig von Reuter aber und gleichzeitig mit ihm schuf der Rostocker Schiffersohn und spätere Realschullehrer in Güstrow, John Brinckman (1814—70), in seiner Erzählung „Kasper-Ohm un ick" ein Werk, das den Reuterschen Romanen in der treffenden Charakterisierung und der humorvollen Darstellung ebenbürtig ist. Brinckman schildert die bewegte Welt der kleinen Seestädte,

die Welt der Fischer, Schiffer, Kapitäne und Seekaufleute ebenso meisterhaft wie Reuter das Leben und Treiben in den kleinen Landstädtchen seiner mehr landeinwärts gelegenen Heimat. Auch die übrigen nicht sehr zahlreichen Prosaerzählungen Brinckmanns, besonders „Voß un Swinegel", Peter Lurenz bi Abukir", und ebenso seine plattdeutsche Lyrik („Vagel Grip") sind vortrefflich; man kann nur bedauern, daß ihr Verfasser so lange vergessen im Schatten Reuters gestanden hat. In einem übertrifft er sogar diesen, in der Reinheit der plattdeutschen Sprache, die Reuter nicht ganz selten mit sentimentalen, dem Hochdeutschen entnommenen Wendungen verdarb.

Die Freiheiten, die sich Reuter gelegentlich im Gebrauch des Plattdeutschen erlaubte, riefen einen sehr unerfreulichen Streit zwischen ihm und dem Dichter hervor, der gleichzeitig die niederdeutsche Sprache erneute und in der Literatur zur Geltung brachte: Klaus Groth. Reuter hatte ganz naiv, weil es seinem Wesen und seinen Stoffen entsprach, zum Plattdeutschen gegriffen; unbesehen wendete er den in seiner Heimat üblichen Dialekt an, der vielleicht schon nicht mehr ganz frei von hochdeutschen Bestandteilen war. Klaus Groth arbeitete aber bewußt auf eine vollständige Erneuerung des reinen Niederdeutsch hin, träumte von einer der hochdeutschen ebenbürtigen plattdeutschen Literatur. Er betonte, daß das Plattdeutsche nicht ein beliebiger Dialekt, sondern eine ebenbürtige Schwester des Hochdeutschen sei. Mit wissenschaftlicher Genauigkeit suchte er deshalb die echten niederdeutschen Formen festzustellen und zu verwenden. Je heiliger aber Klaus Groth überzeugt war — freilich die Grenzen überschreitend —, daß das Niederdeutsche „für alle Töne der Menschenbrust den direkten Ausdruck, für einen ganzen Menschengeist den artikulierten Leib, für jeden echten Gedanken das rechte Gewand" besitze, desto empfindlicher mußte ihn das Auftreten Reuters mit den in der Form saloppen, derbkomischen „Läuschen un Rimels" berühren. So erklärt sich einigermaßen die ungerecht scharfe und hochfahrende Abfertigung, die er in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch" Reuter zuteil werden ließ, und dieser antwortete nun auch

seinerseits mit Keulenhieben. Groth hat aber, was er anfangs verfehlte, wieder durch die Besprechungen ausgeglichen, die er den späteren Meisterwerken Reuters widmete und in denen er dessen Größe als Epiker sehr wohl erkannte und auch anerkannte.

Der Zwiespalt zwischen den Männern, die gemeinsam hätten vorgehen sollen, wurde noch durch die Verschiedenheit ihrer Charaktere und ihrer Begabungen verstärkt. Reuter war ein Mecklenburger Bauer und Demokrat, mit Neigung zu Grobheiten und Derbheiten, und er war Epiker, Groth aber war als Mensch ein zarter, vornehmer Gelehrter von aristokratischem Ernste, er war als Künstler in der Hauptsache Lyriker. Im Grunde gingen also beide Dichter trotz ihrer verwandten Sprache sehr verschiedene Wege, und man darf sie daher kaum vergleichen, jedenfalls aber nicht aneinander messen, wie das so lange geschehen ist zum Schaden des zarteren, weniger volkstümlichen Klaus Groth. Reuter, der dichterisch größere und stärkere Geist, drängte Groth, den künstlerisch feineren und edleren, lange Zeit in den Hintergrund. Auch stofflich trat Groth hinter Reuter zurück; denn den farbigen, humorvollen, unterhaltenden Werken des großen Erzählers hatte er eigentlich nur ein einziges Werk, nur eine Sammlung Gedichte entgegenzustellen, den „Quickborn", der freilich im Inhalt hielt, was er im Titel versprach, denn er ward wirklich ein „lebendiger Quell".

Auch die äußeren Schicksale Groths sind nicht entfernt so wechselreich wie die Reuters. Am 24. April 1819 zu Heide in Norderdithmarschen, wo sein Vater eine Windmühle und etwas Ackerland besaß, wurde er geboren. Seine Mutter verlor er früh und verlebte bei deren Verwandten in dem zweieinhalb Meilen entfernten Tellingstedt seine schönsten Kindheitstage. Auf den Wanderungen dahin durch Wald und Heide und Moor, sowie bei der Torfarbeit und bei der Heuernte daheim empfing der Knabe die ersten bedeutungsvollen Eindrücke, welche später seine Dichtungen widerspiegelten. Einen entscheidenden Eindruck empfing er in früher Jugend durch Hebels Gedichte, die ihm der Pastor in Tellingstedt in die Hände gab, und Hebel ist später neben dem

schottischen Heimatdichter Robert Burns (1759—96) das Vorbild für Groths eigenes Schaffen geworden. Als er der Dorfschule, wo natürlich plattdeutsch gesprochen wurde, entwachsen war, kam er in die Kirchspielvogtei Heide als Schreiber. In der Bibliothek des „Kaspelvagd" lernte er die deutschen Klassiker und Shakespeare kennen, und nun begann ein rastloses Arbeiten und Studieren, das auf dem Seminar in Tondern fortgesetzt wurde und sich außer auf Naturwissenschaften, Mathematik und Philosophie auf die alten und neueren Sprachen und Musik erstreckte. Einige Jahre war er Mädchenschullehrer in Heide; infolge der Ueberanstrengung aber bildete sich bei Groth ein schweres Nervenleiden aus, das ihn 1847 nötigte, sich nach Fehmarn zu seinem Freunde Selle, der dort Schulmeister und Organist war, zurückzuziehen; fast sechs Jahre verblieb er hier. Auf Fehmarn reifte in ihm der Entschluß, in plattdeutschen Gedichten dem Volke ein Spiegelbild seiner inneren und äußeren Welt vorzuhalten. Sehnsucht und Heimweh, die Seelenqual des Einsamen, Unverstandenen, Kranken, also ein tiefaufgewühltes Inneres und die fleißigste Arbeit, die für die Form erst Ton und Sprache und Rechtschreibung finden mußte, haben den „Quickborn" entstehen lassen.

Groth fand nicht sogleich den höheren Ton, sondern seine ersten Gedichte tragen noch den Stempel des Derben, Holzschnittmäßigen, aber schon im Herbst 1851 entstanden die wunderbar innigen: „Min Jehann" („Ick wull, wie weern noch kleen, Jehann"), „Dat Dörp in Snee", „Abendfreden" („De Welt is rein so sachen"), „Min Platz voer Doer", „Ol Büsum", „En Breef", „An de Maan", „De ole Harfenistin". Am fruchtbarsten war das Jahr 1852. Zu Beginn dieses Jahres las Groth in Gervinus' Literaturgeschichte den Abschnitt über Hebel; ihm war, als hätte er von ihm selber gesprochen; er sandte einen Teil seiner Schriftstücke an den berühmten Literarhistoriker. Gervinus antwortete: Sie brauchen weder Klaus Harms noch mich. Ihre Gedichte werden sein wie die Oase in der Wüste."

Ende 1852 erschien der „Quickborn. Volksleben in plattdeutschen Gedichten Dithmarscher Mundart", und schon im Januar 1853 war die zweite Auflage nötig, die um die „Dünjens", die

elegischen Lieder und die historischen Stücke vermehrt wurde; der jetzige „Quickborn" enthält Gedichte, die einen Zeitraum von dreißig Jahren (1852—88) umspannen. Doch umfaßte schon die erste Auflage alles Wesentliche, und wenn später auch manche neue schöne Dichtung hinzukam, so begegnet kaum ein Ton, der nicht schon in der ersten voll angeschlagen wurde.

Der Erfolg des „Quickborn" war sogleich bei seinem Erscheinen ungewöhnlich groß. Mit einem Schlage eroberte Groth die ganze norddeutsche Tiefebene von den baltischen Provinzen bis über Holland nach Flamland, nach Belgien hinein. Überall, wo man Plattdeutsch sprach — von dem ja auch das Holländische ein Zweigstamm ist —, begrüßte man den „Quickborn" als eine Tat. Ernst Moritz Arndt schrieb im August 1855 über die „himmlische Dichtung": „Quickborn ist ihr rechter Name", die Gedichte „sind aus lebendigem Drange geboren und haben dadurch den lebendigen Klang und Widerklang gewonnen. Klaus Groth, ihr Schöpfer, hat, wie alle wahrhaften Dichter, von Gott empfangen, zunächst unten an der Erde zu bleiben und von der Erde und ihrem sicheren Boden himmelauf zu schauen und uns so auf seinen Lerchenflügeln zum Himmel der höheren Bilder und Gestalten emporzutragen." Auch äußerliche Ehren wurden Groth zuteil. 1856 wurde er von der Universität Bonn, wo er seit Herbst 1855 in regem Verkehr mit Arndt, Simrock und Jahn lebte, zum Ehrendoktor ernannt; 1858 habilitierte er sich in Kiel und ward 1866 unter der Gablenzschen Verwaltung zum Professor ernannt. In Kiel blieb Groth bis zu seinem Tode am 1. Juni 1899.

Der erste Erfolg blieb seinem „Quickborn" nicht treu, da der fröhliche Mecklenburger den ernsteren Holsten zurückdrängte. Erst die Heimatbewegung der neuesten Zeit erkannte wieder die einzigartige Bedeutung dieses Dichters, dessen Werk, wie Friedrich Hebbel schrieb, um so mehr zu bewundern ist, als er das Instrument, worauf er spielte, erst bauen mußte. Die Art der Grothschen Lyrik ist vielleicht am besten mit der Uhlands zu vergleichen. Wie dieser stützt sich auch Groth auf das Volkslied und das Volksleben, wie

dieser dichtete er gern aus der Empfindung bestimmter Volkstypen heraus, des „Orgeldreihers“, der „Melkdiern“ u. a. Alles Persönliche sucht auch er keusch zu unterdrücken, um nur das Typische herauszustellen (z. B. „As ik weggung“). Eine Reihe der Grothschen Gedichte sind Überarbeitungen alter Volkslieder, wie das entzückende „De Duv“, worin das Mädchen den Geliebten zum Stelldichein lädt:

Kumm du um Merrennacht,
kumm du Klock een,
Vader slöppt, Moder slöppt,
ick slap alleen.

Kumm anne Koekendoer,
kumm anne Klink:
Vader meent, Moder meent,
dat deit de Wind.

Andere Gedichte treffen wieder so gut den Volkston, daß sie von Volksliedern kaum zu unterscheiden sind, inzwischen auch ganz in den Besitz des Volkes übergingen und in Norddeutschland gesungen werden wie alte Volkslieder, ohne daß man den Namen des Dichters weiß. Besonders die „Fiv nie (= neue) Leeder ton Singen“, wundervolle keusche Liebeslieder, treffen den Volksliedton. Das zarte „Voer Doer“ könnte selbst ein Kenner für echt halten:

Lat mi gan, min Moder slöppt!
Lat mi gan, de Wächter röppt!
Hör! wa schallt dat still un schön!
Ga und lat mi smuck alleen!

Süh! dar liggt de Kark so grot!
An de Mür dar slöppt de Dod.
Slap du sund un denk an mi!
Ik dröm de ganze Nacht vun di.

Moder lurt! se hört't gewis!
Nu 's genog! — adüs! adüs!
Morgen abend, wenn se slöppt,
Bliv ik, bet de Wächter röppt.

Echt volksliedmäßig sind auch die Kinderlieder Groths „Voer de Goern“, die sich meisterhaft der Vorstellungswelt der Kleinen anpassen und kindlich naiv und dichterisch schön zugleich sind, ähnlich wie die humorvollen Darstellungen aus dem Leben der Tiere: „Spatz“, „Aanten int Water“ und „Matten Haf'“.

Nicht nur den Ton lyrischer oder humorvoller Volksdichtung traf Groth mit unfehlbarer Sicherheit, auch den dunklen, schweren alten Volksballaden gab er einige ebenbürtige Seitenstücke in den acht schauerlichen Volkssagen „Wat sik dat Volk vertellt“, von denen „Ol Büsum“ jetzt wohl allgemein bekannt ist. Die wirkungs-

vollste dieser Balladen, die schaurige Geistererscheinung „He wak", erinnert stark an ähnliche Schöpfungen Hebbels. Knapp, unheimlich gedrängt ist der Ton in diesen Balladen, während die romanzenartigen Dichtungen, wie „Unruh Haus", „Zigeunerbaron", „Haus Schander" oder „De Fischtog na (= nach) Fiel", in mehr ausgeführter Weise volkstümliche Stoffe behandeln und zum Teil, wie „Rumpelkamer", in breite Erzählung münden oder einen idyllischen Ton anschlagen wie „Dat Gewitter" und „Ut de Marsch", Bilder, in denen auch das starke Naturempfinden Groths zu wundervollem Ausdruck kommt. Naturstimmungsbilder im engeren Sinne kennt Groth eigentlich nicht; wo er die Natur darstellt, wie in „Dat Dörp in Snee" oder „Dar geit en Bek*" oder „Als ik weggung", verbindet er sie stets mit menschlichen Stimmungen und Empfindungen, mit den Regungen seines eigenen Herzens. So spielt denn auch in den Gedichten, in denen sich sein eigenes Wesen und seine Empfindungen aussprechen, die gegenständliche Welt eine große Rolle. Zwei Gedichte besonders sind hier zu nennen, die Klage des Dichters um die verlorene Jugend, in den Versen an seinen geliebten Bruder „Min Jehann", in denen sich das Gefühl der Vereinsamung, das den Dichter im Alter beschlich, mit tiefer Wehmut ausspricht, und die wohl am meisten bekannte Dichtung Groths „Min Port". Durch die „Port" — die Gartenpforte am Hause des Dichters — ging aus und ein, wer ihm lieb war, vor allem sein treues, gutes Weib; Sonnenschein im Herzen, trug sie Sonnenschein ins Haus, bis die Stunde kam, wo sie hinausgetragen wurde:

Ja, rut weer se kam', torügg keem se nicht,
un mi — mi leepen die Thran'n vunt Gesicht.
De Sünn schien wedder, de Blöm de blöhn,
de Summer weer dar, un de Böm warn grön,
if hör de Port, wa se klappt un knarrt —
de Sünnschin kumt mi nich wedder int Hart. . . .

Und nach der Mutter ging der Sohn hinaus in die Ferne —

De Port, de knarrt,
un ik sitt dar mit min eensam Hart. . . .

Und so wird sie stiller und stiller.

* „Bek" = Bach.

Un wenn de Port toletzt mal knarrt,
denn is't, wenn man mi rutdragen ward. . . .

Die wenigen hochdeutschen Gedichte, die Groth schrieb, stehen nicht ganz auf der Höhe der plattdeutschen; wenn sie auch in ihrem Gefühlsgehalt gleich stark und tief sind, so ist doch ihre Form zu glatt. Groth sagt selbst in der Einleitung zu den hochdeutschen „Hundert Blättern", die er dem „Quickborn" folgen ließ: „Diese Gedichte sind fast alle gleichzeitig mit dem Quickborn entstanden, teils aus den allgemeinen Formstudien, die das Werk erheischte, teils indem Stimmungen, Gedanken und Betrachtungen einen Ausdruck suchten, die im Plattdeutschen nicht zu ihrem Recht kommen konnten. Den reicheren Teil meines Stoffes zog natürlich der Quickborn an." So ist es nicht verwunderlich, daß die meisten der hochdeutschen Gedichte auch nur als bloße „Formstudien" wirken, doch sind einige wohl auszunehmen, wie das von Johannes Brahms (1833—97) vertonte „Regenlied":

Walle, Regen, walle nieder,
wecke mir die Träume wieder,
die ich in der Kindheit träumte,
wenn das Naß im Sande schäumte;
wenn die matte Sommerschwüle
lässig tritt mit frischer Kühle
und die blanken Blätter tauten
und die Saaten dunkler blauten. . . .

oder einige von den schlichten, tiefen Liedern an seine Frau:

Ich wandere einsam,
dann ahn' ich dich,
es rauscht im Baum,
dann hör' ich dich.
Ich schließ' die Augen,
dann auch im Traum
hör' ich dich flüstern
wie Laub im Baum.

Groths vornehmste Begabung lag zweifellos in der Lyrik, doch auch als Epiker und Erzähler hat er Nennenswertes geleistet: die drei kleinen epenartigen Dichtungen von „Peter Kunrad", der an der Liebe zu einer wandernden Schauspielerin zugrunde geht, von „Peter Plumm", einem Bauernmädchen, das sich lange als Knecht verkleidet und nach der Entdeckung verkommt, und von „Hanne nt Frankriek", eine Geschichte, die fröhlich endet, da nach allen Fährnissen die Liebenden sich wiederfinden. Ebenso geben die beiden größeren Epen „Rotgetermeister Lamp un sin Dochter" und „De Heisterkrog" tiefe Blicke in das Leben, die

Leiden und Freuden des Volkes. „Rotgetermeister Lamp“ ist ein Idyll mit schlichter Handlung: ein Mädchen bleibt dem Schatz treu, obwohl ein reicherer Vetter sich um sie bemüht. Die an die Niederländer erinnernde Kleinmalerei vom Meister und von seinem Hauswesen, seiner Werkstatt und der Umgebung ist liebevoll eingehend. — Düster wie Moor und Marsch wirkt die andere Dichtung, „De Heisterkrog“, die Perle der Grothschen Epik. Zunächst hebt auch sie in behaglicher Breite an, schildert den Bredstedter Michaelismarkt, das Leben auf dem neuen Kooge, den der Holländer Rip van Haarlem der See abgerungen hat, die Jugend von dessen Sohn Jan, dessen Ehe mit einer kränklichen Base und deren Freundschaft mit einer Angliter Weberstochter Maria. Mit dem Eintritt dieser Schönen in das Haus spinnt das Schicksal seine Fäden an. Jan und Maria lieben sich; die kranke Frau merkt es und geht ins Wasser; auch Maria stirbt vor Reue, und Jan bleibt einsam auf dem Hofe zurück; nur selten verläßt er ihn; dann jagt er mit seinem Schwarzen nach Bredstedt hinauf.

. . . he jag mal um den Karkhof rum,
da wo Fru Haarlem leeg un Mika Wewers,
un denn verswunn he, aewern Dreecksplatz,
na Breklum langs, na Süderwischen dal,
un eensam wedder, fründli still un stumm,
so seet un keek he ut sin Peselfinstern[1],
un wanner langs de Fenn[2] un langs den Dik.

Doch wis' dat Volk sik abends ute Feern,
wenn hell de Kimming[3] glemt[4], de hogen Eschen,
un sprok mit lisen Stimm un as mit Andacht
von Schuld un Unglück op den Heisterkrog.

Geibel nannte die Dichtung das „allerschönste Idyll“ in Versen, das auch Heyse nicht besser schaffen könne. Überraschend und überwältigend wirkt besonders, wie Groth zuletzt die Handlung vorwärts drängt und in atemloser Spannung zur Katastrophe hinführt.

Die Prosaerzählungen „Vertellu“, „Um de Heid“, „Ut min Jungsparadies“ bieten nur wenig Handlung, wohl aber eine gute

[1] Pesel = Nebengemach. [2] Fenn = Fenne, ein durch Gräben eingehegtes Stück Marschland. [3] Kimming = Seehorizont. [4] glemt = glimmt, glüht.

Schilderung der müden Zeit vor 1848 und der Jugendwelt des Dichters, von der er selbst sagt: „Die Unruhe war immer draußen. Wir lasen von dem Lärm unten in der Türkei oder oben in Spanien, ebenso wie wir von dem Vesuv erzählten, der wieder Feuer speie, daß es auf Häuser und Dörfer niederregne." Nur die Natur spielt groß und schön in die Erzählungen hinein und füllt die etwas verblaßten Geschichten mit ihrer frischen Farbe.

Es war Klaus Groths Traum gewesen, die plattdeutsche Literatur ebenbürtig neben der hochdeutschen emporblühen zu sehen. Wohl fand er, wie in Flamland, Holland und selbst Amerika, auch in der Heimat viele wacker bemühte Nachfolger und würdige Schüler. Sein Landsmann, der Theologe und Lehrer Johann Meyer (1829—1904), hatte besonders mit seinen plattdeutschen Schwänken und Volksstücken: „To Tarmin" (1879), „Uns olle Moderspraf" (1880), „Dichter un Buern" (1892) großen und verdienten Erfolg, und der holsteinische Lehrer Joh. Hinrich Fehrs (geb. 1838, gest. 1916) gehört mit seinen plattdeutschen Erzählungen „Lüttj Hinnerk" (1878), „Allerhand Slag Lüd" (1887), „Ettgrön" und seinem etwas breiten, aber wohlgelungenen „Dörproman ut de Tid von 1848—51: Maren" (1907) sogar in die erste Reihe unserer lebenden Volks- und Heimatdichter (Ges. Dichtungen. 4 Bde). Groß ist die Zahl niederdeutscher Dichter, die auch für die Gegenwart ein Absterben der Heimatsprache zu verhindern streben, in Lyrik und Epik. Selbst eine Erneuerung dramatischer Spiele wurde versucht, wie von dem leider zu früh dahingegangenen Fritz Stavenhagen (geb. in Hamburg 1876, gest. 1906), der einige vielversprechende Dialektstücke „Der Lotse", „Mutter Mews", „De ruge Hoff", „Jürgen Piepers" schrieb.

Höher stand Hermann Boßdorf (1877—1921) in Sprachbehandlung und in der Kunst, aus Wirklichkeit und Visionen heraus echt niederdeutsche Gestalten zu schaffen in den Dramen „De Fährkrog" und „Bahnmeester Dood", so in den Schwänken „Kramer Kray" und „Dat Schattenspeel" und in Balladen („Eichen im Sturm", „Ole Klocken"). Eine starke Hoffnung sank mit ihm ins Grab.

6. Neuklassische und neuromantische Bestrebungen.

Das alte Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung tritt wohl nirgends so klar und häufig in Erscheinung wie in der Entwicklung der Literatur. Wir sahen, wie die realistische Richtung immer mehr erstarkte, sich mannigfaltig ausbildete und die alten klassisch-romantischen Kunstideale nach und nach in den Hintergrund drängte. Vergessen waren sie aber darum nicht. Noch lebten ja Lyriker wie Mörike, Dramatiker wie Grillparzer, trotz ihrer modernen Neigungen Bewahrer der alten Überlieferung, und schon rüstete sich eine neue Generation, im Gegensatz zu den „Jungdeutschen" und den realistischen Bestrebungen, den klassisch-romantischen Kult der Schönheit wieder aufzunehmen, eine harmonische Verbindung von klassischen Formen, romantischen Stoffen und moderner Empfindung sich zum Ziel setzend. Es begann damit freilich keine große neue Literaturepoche mit schöpferischen Leistungen von nachhaltiger Kraft und Wirkung. Den Markt und die Bewunderung ihrer Zeitgenossen eroberten diese Neuklassiker und Neuromantiker schnell, sogar schneller als ihre großen Vorbilder, aber so bedeutende Talente sich der neuen Richtung auch anschlossen, die Schöpfungen, die aus ihr hervorgingen, blieben am letzten Ende doch alle mehr oder weniger epigonenhaft. Die große Kunst der Zeit ging andere Wege; sie blühte vom Markte abseits, wo die großen Realisten, Hebbel, Otto Ludwig, Raabe, Storm, Keller, in stillem Schaffen ihre Zeit abwarteten. Dennoch war das Zurückgreifen auf die klassisch-romantische Kunst und auf die Welt- und Lebensanschauung einer geistig besonders hochgerichteten Vergangenheit von größter Bedeutung. Unsere Literatur wurde dadurch vor der Verrohung, einem vorzeitigen Versinken im Naturalismus bewahrt. Von diesem Gesichts-

punkt aus vertraten insbesondere die sogenannten „Münchener“ mit Bewußtsein den klassisch-romantischen Idealismus.

Ihren Mittelpunkt erhielt die neue Bewegung seit Anfang der fünfziger Jahre in München, wo König Maximilian II durch die Berufung bedeutender Gelehrter — Liebig, Bluntschli, Sybel, Giesebrecht — und namhafter Dichter ein zweites Weimar zu schaffen versuchte. 1852 kam Emanuel Geibel nach München, der 1854 den damals erst vierundzwanzigjährigen Paul Heyse nach sich zog. Um Geibel und Heyse sammelte sich dann eine ganze Reihe älterer und jüngerer, mehr oder weniger begabter Talente. Sie nahmen an den „Symposien“ des Königs teil und scharten sich bald auch zu einer Poetengesellschaft zusammen, die ihren Namen „Krokodil“ nach einem launigen Gedicht Hermann Linggs führte. Außer Geibel und Heyse schlossen sich diesem Kreise, teilweise allerdings nur vorübergehend während ihres Aufenthalts in München, an: Melchior Meyr, Grosse, Lingg, Lenthold, Bodenstedt, Scheffel, Hertz, Dahn, Hopfen, Jensen, Wilbrandt. Man darf nun aber nicht in engherziger Weise versuchen, alle diese Dichter unter einen Gesichtspunkt zu rücken. Einige, wie der ältere Melchior Meyr, gingen schon seit langem eigene Wege; andere, wie Dahn, Hopfen, Jensen, Wilbrandt, blieben nicht dauernd, sondern nur kurze Zeit in München und sind in ihrer Entwicklung nach abseits liegenden Zielen geführt worden, mögen sie mit ihren Münchener Freunden auch manches Verwandte behalten haben. Anderseits gehörten mehrere Dichter, die in Wirklichkeit Geibel und Heyse wesensverwandt sind, der „Münchener Schule“ niemals an.

Dies Schlagwort, unter dem man eine Zeitlang die Neuklassiker und Neuromantiker des „Krokodil“-Kreises zusammenzufassen liebte, ist überhaupt um so weniger zutreffend, als die geistigen Wurzeln der „Münchener“ gar nicht in der Isarstadt, sondern in Berlin lagen. Dort im Hause des Kunsthistorikers Kugler lernten Geibel und Heyse sich zuerst kennen und schätzen, und die Welt- und Kunstanschauungen, die in diesem Hause ge-

pflegt wurden, wirkten bestimmend auf beider Entwicklung. Die geistige Atmosphäre im Kuglerschen Hause, das in den vierziger und fünfziger Jahren einen der Mittelpunkte des Berliner literarischen Lebens bildete, entsprach im wesentlichen derjenigen, die etwas früher in den berühmten Salons der Rahel und Bettina herrschte. Romantische und zeitgemäße jungdeutsche Elemente vermischten sich in ihr. Kugler, der ja auch selbst als Dichter hervortrat, und seine Gattin, eine Tochter des mit E. Th. A. Hoffmann und Zacharias Werner nah befreundeten Hitzig, unterhielten enge Beziehungen zu Romantikern wie Eichendorff und Chamisso. Namentlich auf Heyse hat die Mischung von jungdeutsch-jüdischer Eleganz und romantisch-sentimentalischem Ästhetizismus in dem Salon seines späteren Schwiegervaters um so mehr einen bestimmenden Einfluß geübt, als er, selbst Berliner und Sohn einer Jüdin, von Jugend auf in dieser Welt nicht fremd war. Aber auch Geibel, der Lübecker Pastorensohn, stand, in seinen Anfängen wenigstens, unter dem deutlichen Einfluß des nachromantischen, auf die Kultur der Form gerichteten Eklektizismus, wie er von Kugler und den ihm Nahestehenden gepflegt wurde. Heyse und Geibel lernten also die Romantik zwar noch von lebenden Vertretern, aber doch erst aus zweiter oder dritter Hand kennen. Zu der älteren Romantik, zur Welt- und Kunstanschauung der Schlegel und Novalis hatten sie gar keine Beziehungen. Tiecks novellistische Kunst wirkte auf sie, und noch einflußreicher waren Brentanos lyrische und prosaische Schriften, aber eigentlich verwandt fühlten sie sich wohl nur den Deutschromantikern. Im übrigen stellten sie sich in bewußten Gegensatz zu der Verschwommenheit und Stilverwilderung mancher Romantiker, mit denen sie anderseits die Liebe zum sangbaren, gefälligen Liede und das Interesse für ausländische Dichtung verband.

Ihr Hauptstreben aber galt einem Gegenschlag gegen das „junge Deutschland“ und seine Formlosigkeit, gegen die politische Tendenzpoesie, die dem Zeitgeist frönte. Ihr bleibendes Verdienst wurde der Nachdruck, den sie auf Reinheit und Schönheit der Form

legten. Wie Platen nahmen sie Sprache und Vers wieder in feste Zucht. Doch die Pflege der äußeren Form hat auch ihre Gefahren; sie verleitet leicht zur Vernachlässigung der inneren Form, so daß vor dem Wohllaut der Verse der Gehalt, vor dem Erkünstelten die echte Kraft des Erlebten zurücktritt. Die harmonische Abgeklärtheit führt kleine Geister leicht zu Farb- und Temperamentlosigkeit, zu Kühle und Glätte; die Lyrik sinkt zu Rhetorik und Deklamation herab; die Epik läßt den kräftigen Zug bei aller Tadellosigkeit der Hexameter vermissen, und das Dramatische schrumpft zur theatralischen Pose und zu lyrischem Singsang zusammen. Dem Volke entfremdet sich solche Dichtkunst, sie wird Salonkunst; Dilettanten üben sie wetteifernd mit und dünken sich groß, und auf der Höhe entwickelt sich ein Virtuosentum, dem doch die Unmittelbarkeit, die Wurzel alles Echten und Großen, fehlt.

Leider gilt dies zum Teil schon von den Führern der neuklassisch-neuromantischen Bewegung selbst, namentlich von Geibel. Emanuel Geibel ist am 17. Oktober 1815 in Lübeck als Sohn eines Pfarrers geboren; er studierte Theologie und Philologie in Bonn und Berlin, ward durch Bettina Brentanos und Savignys Vermittlung Erzieher beim russischen Gesandten in Athen, bereiste mit seinem Schulfreunde Ernst Curtius, dem er in Begeisterung für die klassische Dichtung nicht nachstand, Griechenland und führte dann, seit 1842 von Friedrich Wilhelm IV durch ein Jahresgehalt von dreihundert Talern unterstützt, ein Wanderleben. Dies brachte ihn auch in nahen Verkehr mit Freiligrath; er verlebte mit diesem einen Sommer in St. Goar am Rhein. Maximilian II berief ihn 1852 als Vorleser und als Honorarprofessor für deutsche Literatur an der Universität nach München. Nachdem die Jugendliebe zu Cäcilie Wattenbach unglücklich geendet hatte, vermählte er sich nun mit einer Lübeckerin Ada Trummer, die ihm eine Tochter schenkte, aber schon im November 1855 in München starb. Von der Zeit an brachte er hier nur noch den Winter zu, während es ihn im Sommer nach seiner Heimat Lübeck zog. Jedoch im Jahre 1866 wurde seine politische Gesinnung in Bayern mißliebig, so daß nach dem Tode Maximilians

König Ludwig II ihm wegen eines Gedichtes, in dem Geibel den König Wilhelm I als den Träger der deutsch-nationalen Hoffnungen feierte, sein Gehalt entzog. Da siedelte er 1868 endgültig nach Lübeck über; er erhielt von König Wilhelm eine Pension von tausend Talern und erreichte durch die Gesänge, mit denen er 1870 das siegreiche deutsche Heer nach Frankreich begleitete, den Gipfel der Volkstümlichkeit. Durch schwere körperliche Leiden wurden ihm die letzten Jahre seines Lebens getrübt; am 6. April 1884 starb er, ohne den Niedergang seines Ruhmes erlebt zu haben. Als „echten Herold des Reiches" bezeichnete ihn bei seinem Tode Kronprinz Friedrich Wilhelm in einem Briefe an Ernst Curtius, und dieser Ehrenname wird ihm bleiben.

Geibels lyrische Schöpfungen sind außerordentlich zahlreich. 1840 erschien, Klara Kugler, der Gattin Franz Kuglers, gewidmet, die erste Sammlung „Gedichte", die im Jahre 1884 noch zu Lebzeiten des Dichters ihre hundertste Auflage erlebte, 1841 folgten die „Zeitstimmen", 1846 „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein", 1848 die „Juniuslieder", 1856 „Neue Gedichte", 1864 „Gedichte und Gedenkblätter", 1870—71 „Heroldsrufe", 1877 „Spätherbstblätter", außerdem zahlreiche Übersetzungen, Dramen und Epen. Alle diese Dichtungen hatten große Erfolge. Aber wenn seine eigene Zeit dem Dichter auch zu üppige Ruhmeskränze flocht, so haben anderseits die folgenden Jahrzehnte mit ihren Angriffen und Herabsetzungen sein wahres Verdienst zu stark geschmälert. Geibel ist eine durchaus reine, vornehme und harmonische Persönlichkeit, der freilich jede kräftige Eigenart versagt ist. Seine ersten Gedichte klingen unmittelbar an die Töne seiner Vorgänger an, nicht zum wenigsten auch Heines, gegen den Geibel von seinen Verehrern mit Vorliebe ausgespielt wurde. Ihm gelang es, mit seiner Lyrik die Gemüter aller derer gefangen zu nehmen, die an der „gleisnerischen" Kunst Heines, an dem Weltschmerz Lenaus und an den Tiraden der politischen Lyriker keinen Gefallen mehr fanden. Zum großen Nachteil für Geibel wurde es, daß die Dichterlinge, die ihm nachsangen, manche seiner Bilder und Ver-

gleiche und Stimmungen so endlos wiederholten, daß sie uns jetzt wie abgegriffene Münze erscheinen. Freilich hat sich auch das kritische Gefühl für Unmittelbarkeit und Echtheit der Empfindung in der Lyrik geschärft, der Widerwille gegen Rhetorik und Deklamation, gegen leere Schwärmerei und Sentimentalität gesteigert. Wir empfinden seine vielgepriesenen Lieder, wie „O sieh mich nicht so lächelnd an", „Röslein jung, du schlankes Reh", oder „Wenn sich zwei Herzen scheiden" oder „Rühret, rühret nicht daran", als Spiel der Phantasie, als schöne Wortkunst, nicht aber als notwendiges Ausströmen tiefinnersten und persönlichsten Empfindens. Doch wird der Vorurteilslose bei Geibel auch Gedichte von kindlicher Innigkeit finden, wie „Frühlingsoffenbarung" („Kommt her zum Frühlingswald, ihr Glaubenslosen!") oder „Hoffnung" („Und dräut der Winter noch so sehr"). Volkstümlich wurde auch sein Frühlingslied „Der Mai ist gekommen", und vor allem das Wanderlied „Wer recht in Freuden wandern will". Tief empfunden ist das Gedicht „Herbstlich sonnige Tage":

Selig lern' ich es spüren,
wie die Schöpfung entlang
Geist und Welt sich berühren
zu harmonischem Klang.

Was da webet im Ringe,
was da blüht auf der Flur,
Sinnbild ewiger Dinge
ist's dem Schauenden nur.

Jede sprossende Pflanze,
die mit Düften sich füllt,
trägt im Kelche das ganze
Weltgeheimnis verhüllt.

Schweigend blickt's aus der Klippe,
spricht im Quellengebraus,
doch mit heiliger Lippe
deutet die Muse es aus.

In ungemein melodischer Form bringt namentlich das „Intermezzo" mannigfachste Gefühlsgegenstände zum Ausdruck; virtuose Kunst offenbaren die epischen Stücke „Der Ritter vom Rhein", „Der Husar", „Des Woiwoden Tochter", „Gondoliere", „Der letzte Skalde", wenngleich auch ihnen das Zwingende innerer Notwendigkeit fehlt. Schöne, aus eigener Anschauung geprägte Bilder enthalten die Distichen „Griechenland".

In den 1856 veröffentlichten „Neuen Gedichten" befinden sich einige viel vorgetragene Prunkstücke, wie „Der Tod des Tiberius", „Der Bildhauer des Hadrian", die mehr theatralisch als dramatisch,

geschweige denn tragisch wirken. Der Band enthält aber auch die tief empfundenen Lieder auf die tote Gattin — „Ada" —:

Wachst du noch einmal auf zum Schmerz
aus dumpfem Schlaf, zerdrücktes Herz?
Was schlägst du noch? O Gott, sie haben
mein Weib und all mein Glück begraben.

Die „Spätherbstblätter" sind dem sanften Verzicht des Alters entsprungen, und manches darin, namentlich der Zyklus „Ostseelieder", ist von milder Schönheit. Die Urgewalt der Winde und der Wogen weckt einen Widerhall in des Dichters Brust, die Stille aber senkt tiefen Frieden in sein Herz:

Sanft verglimmet des Tages Helle,
und vom letzten Strahl geküßt
liegt die glatte Meereswelle
wie geschmolz'ner Amethyst.

Kaum ein Lüftchen regt die Schwingen,
Schweigen rings und Abendglut!
Nur der Fischer leises Singen
schwebt verhallend auf der Flut.

Jetzt erstirbt's; ihr Nachen gleitet
ohne Laut dem Hafen zu,
und um meine Seele breitet
sich dein Zauber, Meeresruh.

Am männlichsten tritt uns Geibel in seiner vaterländischen Lyrik entgegen, deren Wesensart von der politischen Lyrik Herweghs und dessen Genossen grundverschieden ist. Sie ist ausschließlich von der Idee der nationalen Einigung erfüllt. Schon 1845 sang Geibel das „Lied des Alten im Bart" und lauschte dem Rauschen des Kaiseradlers in den Lüften. In den kraftvollen „Deutschen Klagen aus dem Jahre 1844" fleht er — wie der Schwabe J. G. Fischer —:

O Schicksal, gib uns einen, einen Mann! . . .
Ein Mann ist not, ein Nibelungenenkel! . . .

Und in den „Heroldsrufen" 1858:

Wann doch, wann erscheint der Meister,
der, o Deutschland, dich erbaut,
wie die Sehnsucht edler Geister
ahnungsvoll dich längst geschaut. . . .

Es ist, als ob er schon 1859 den Weltkrieg von 1914 ahnte:

. . . Wenn verbündet Ost und West
wider dich zum Schwerte fassen,
wisse, daß dich Gott nicht läßt,
so du nicht dich selbst verlassen. . . .

Ja, 1861 hofft er („Deutschlands Beruf"), wenn die heilige Krone den deutschen Kaiser wieder ziere, werde im Völkerrat deutscher Spruch mehr gelten als die Laune am Seinestrom oder der Koloß im Norden —

Und es mag am deutschen Wesen
einmal noch die Welt genesen.

Ein Wort, das wie ein Leitstern durch das Dunkel der Gegenwart leuchtet! Geibel versteht in den trüben sechziger Jahren als wackerer Hüter des nationalen Gedankens die Zeichen der Zeit; schon 1867, als soeben der Norddeutsche Bund geschlossen, die Mainbrücke aber noch nicht geschlagen war, läßt er den Ruf erschallen: „Bringt dem Haupt, das Gott erkoren, die Kaiserkrone dar!" Wie ein priesterlicher Herold begleitet er die sich rundenden Geschicke mit seinem Sange, ruft sein Volk auf, als der Erbfeind mit Schmach und Spott die Deutschen herausfordert, und jubelt, als er dem stolzen Fluge des Preußenaars folgt und endlich des Reiches Herrlichkeit geschmiedet sieht. Untrennbar von dem Sedantage ist das Lied:

Nun laßt die Glocken durchs Land frohlocken
von Turm zu Turm im Jubelsturm!

Im Januar 1871 ruft er frohlockend Deutschland zu:

Nun wirf hinweg den Witwenschleier,
nun gürte dich zur Hochzeitsfeier! . . .

Und der langgehegte deutsche Traum ging in Erfüllung.

Geibel äußerte wiederholt, daß die Lyrik nicht genüge, ein Leben auszufüllen, und er legte denn in der Tat auch einen hohen Nachdruck auf seine dramatischen Dichtungen. Aber zum Dramatiker fehlte es ihm an Kraft und Leidenschaft, und das einseitige Streben nach reiner Schönheit und Harmonie ließ es nicht zu bühnenwirksamen Gestalten kommen. Seine epische Dichtung „König Sigurds Brautfahrt" (1846) und seine Tragödie „Brunhild" (1857) konnten ihm nur vorübergehend Anerkennung bringen; seitdem wir vollends durch Hebbels große Kunst ins Herz der Walküre und in die Reckenseele Hagens hineingeschaut haben, erscheinen die Geibelschen Gestalten klein und dürftig. Hebbel höhnte über Geibels Brunhilde:

Hagen wütet nicht blind, er ist ein besonnener Hofmann,
der den Rivalen ersticht, weil er die Gnade ihm stiehlt;

Siegfried selber ist nichts, doch büßt er das schwere Verbrechen,
daß er sich doppelt verlobt, was die Moral nicht erlaubt.

In der „Sophonisbe“ (1864), die 1868 mit dem Schillerpreise gekrönt wurde, erheben sich die Charaktere etwas höher. Der in Prosa geschriebene Zweiakter „Meister Andrea“ (1855) und der versgewandte Einakter „Echtes Gold wird klar im Feuer“ (1882) wirken unterhaltend, sind aber auch nur Durchschnittsware.

Waren also Geibel — wie auch den übrigen „Münchenern“ — auf dramatischem Gebiet die Lorbeeren versagt, so befähigte ihn dagegen seine Formgewandtheit, um so Vortrefflicheres auf dem Gebiete der Übersetzung zu leisten. Mit Paul Heyse gab er schon 1852 ein „Spanisches Liederbuch“ heraus, mit Heinrich Leuthold veröffentlichte er 1862 „Fünf Bücher französischer Lyrik“, 1875 endlich ließ er noch ein kleines Meisterwerk der Anempfindungskunst, sein „Klassisches Liederbuch“, folgen.

Eine ungleich vielseitigere und fruchtbarere Natur als Geibel ist sein Freund Paul Heyse. Geboren 15. März 1830 in Berlin als Sohn des namhaften Sprachforschers und Lexikographen K. W. L. Heyse, dessen Gattin einer angesehenen jüdischen Familie Berlins entstammte, bezog Paul Heyse schon mit siebzehn Jahren die Universität, wo er sich dem Studium der klassischen und romanischen Philologie widmete, und gelangte früh, angeregt von Kugler und Geibel, zu eigenen Schöpfungen. Schon 1849 erschien sein von Brentano und Eichendorff abhängiges Märchenbuch „Jungbrunnen“, 1850 folgte das Trauerspiel „Francesca von Rimini“. 1851 aber trat er seine Studienreise nach Italien an, und dieses blieb nun für immer das Land seiner Liebe und seiner Muse. Im Jahre 1854 folgte er dem Rufe des Königs Maximilian II nach München — Geibel hatte ihn dem König als das aufgehende Gestirn am deutschen Dichterhimmel empfohlen —, und hier nahm er nun seinen dauernden Aufenthalt. Wie Geibel mußte auch Heyse seine Gattin, eine Tochter Kuglers, frühe betrauern; sie starb 1862 in Meran. Ein neuer Bund schuf ihm 1867 ein neues Eheglück, das nur der Tod geliebter Kinder trübte. Bis 1914, wo er hochbetagt starb, hat

sich Heyse seine fast beispiellose Schaffenslust bewahrt. Ein freundliches Geschick hat eine Fülle von Rosen auf seinen Weg gestreut, ihm die Alltagssorgen ferngehalten und eine bis zu seinem friedlichen Ende unerschöpfliche Schaffenskraft verliehen. Vielen der Edelsten unseres Volkes durfte er im Laufe seines langen Erdenwallens in Freundschaft näher treten. Auch als Dichter ist er, trotz aller Angriffe und Anfeindungen, die ihm reichlich zuteil wurden, wenigstens in jener Form der Novelle, die er sich selbst eigentlich geschaffen hat, in der italienischen Dorfnovelle und in der psychologischen Gesellschaftsnovelle, ein Meister von ungebrochener Kraft geblieben. Wie keinem Mitlebenden strömen Heyse auch die Verse in Fülle und Wohllaut zu und spiegeln das reich flutende Innenleben dieses regsamen und biegsamen Geistes wider, der nur einen Kultus kennt, den der Schönheit, d. h. jener klassischen, abgemessenen, abgeklärten Schönheit, die das Erbe unserer größten Dichter ist. An den Abgründen des Lebens geht Heyse vorüber, und Häßliches und Gemeines, Not und Elend scheiden aus seiner Dichterwelt aus. Die inneren Kämpfe höher gestellter Menschen sind sein Lieblingsgegenstand. Er ist eine vorwiegend beschauliche Künstlernatur; er sieht wie ein Bildhauer bestimmte Gestalten, wie ein Maler bestimmte Situationen und entwickelt aus ihnen die äußere und innere Handlung, oder er sucht auch, umgekehrt einen Erfahrungs- oder Beobachtungssatz — oft ganz besonderer Art — durch eine Erzählung zu erweisen, stets darauf bedacht, ob er aus diesen Motiven eine Reihe plastisch wirkungsvoller Szenen entfalten kann. Statt jener zwingenden Kraft, die aus der Unmittelbarkeit des Erlebens und Empfindens erwächst, schafft dann bei ihm das willkürliche Spiel der Phantasie. Die feine, zarte Linienführung, der klare Stil, die vortreffliche Charakterentwicklung und die in sich gefestigte, völlig modern freie Lebensanschauung läßt selbst dort, wo der Stoff, seine Motive und Probleme allzu äußerlich sind, die Novellen Heyses unterhaltend, anregend und fesselnd erscheinen. Heyses hohe Geistesbildung überströmt alle seine Werke mit jenem geheimnisvollen Etwas, das eben das Wesen einer ausgeprägten

Persönlichkeit ausmacht; davon zeugt beinahe jede Zeile, jede Strophe. Keller hat früh schon gegen die Widersacher Heyses gewettert: „Diese schöne, spezifisch künstlerische Persönlichkeit gehört einmal zu den Erscheinungen, welche der schnöden Routine die größte Unbequemlichkeit verursachen, und von denen sich die weiheloſen Konversationsschriftsteller und die Unkräuter aller Art abwenden, wie die Hunde von einem Glas Wein. An den ersten Wortreihen, welche ein solches Talent hören läßt, erkennen sie die ihnen fremde Mundart des Schönen, den Wohlklang der wirklichen Poesie, und sofort wird nach einem Schlag- und Scheltwort ausgeschaut, mit welchem der Verhaßte zu verpönen, zu insultieren gesucht wird. Da hört man denn geringfügige Tadelwörter wie Formgewandtheit, glatte Verse, Geleckтheit.“ Die Überfülle von Heyses Schaffen ist für Keller aber fast unheimlich, und er spricht in einem Briefe an Storm von einer „selbstmörderischen Fähigkeitssteigerung, ohne ein einziges Jahr Ableitung oder Abwechslung durch Amt, Lehrtätigkeit oder irgendeine andere profane Arbeitsweise genossen zu haben“. Storm erwidert darauf: „Eine Lebensarbeit, die fortdauernd Phantasie und Empfindung in Anspruch nimmt, hält nur ein Riese von Gesundheit aus.“ Beide beklagen „die schnöde Teilnahmlosigkeit“, mit der Heyse, zumal in seinem dramatischen Schaffen, belohnt werde; in der Novelle fühlten sie sich ihm geistesverwandt und gleichstrebend.

Heyse begann seine epischen Dichtungen mit „Novellen in Versen“, die einzeln seit 1851 und in zwei Sammlungen 1863 und 1870 erschienen. Der Dichter bewegt sich in Ottaverimen und Terzinen mit derselben Leichtigkeit wie in Hexametern und Distichen und gereimten Trochäen. Eine der bekanntesten und frühesten dieser Versnovellen ist „Die Braut von Cypern“; echter empfunden sind wohl die „Idyllen von Sorrent“, „Die Hochzeitsreise nach dem Walchensee“, „Urika“, „Die Brüder“, „Thekla“; am bedeutendsten ist „Der Salamander“ (1870), ein Reisetagebuch in Terzinen: ein gefährliches Weib von Nixen- oder Schlangenart umgaukelt mit sicherer Kunst allmählich einen Mann; nur schwer reißt er sich los:

Dunkle Zypressen!
Ich lerne leicht und lernte manche Kunst;
wo ist der Meister, der mich lehrt vergessen?

Rasch findet sie neue Sklaven, die sie in Ketten legt; sie weiß aber: „Ach keinem, der mich liebte, bracht' ich Glück"; doch auch sie kann im Grunde immer nur den einen nicht vergessen und liebt den, der sie verließ. Er aber findet sich zurecht und kehrt heim; so klingt die Dichtung mit den schönen Versen aus:

Blühendes Heidekraut,
dein Duft ist wie der Hauch von Kinderlippen;
dich trag' ich heim im Busen, frischbetaut.

Rauschende Buchenkronen,
ihr kühltet über Tag mein heißes Haupt;
mög' euch dafür der Wetterstrahl verschonen!

O trauter Lichtschein in der stillen Klause!
Ich höre Stimmchen hinterm Fenster lachen,
gar wohl bekannt; gottlob, ich bin zu Hause!

Sein eigenstes Gebiet fand Heyse mit den Novellen in Prosa, deren erste Sammlung 1855 erschien. Ein literarisches Ereignis bedeutete „L'Arrabiata", eine Erzählung, über die der ganze Zauber südlichen Himmels ausgebreitet ist, von einer Knappheit und einer Beschränkung auf das Wesentliche, die immer das Kennzeichen echter Kunst ist. Daß der Dichter auch das Rührende zu gestalten verstand, bewies die ebenfalls schon im ersten Band erschienene Novelle „Die Blinden": ein Knabe und ein Mädchen, Kinder des Pastors und des Küsters, sind blind und werden operiert; Marlene kann es nicht erwarten, sie geht an Clemens' Bett in der Nacht und reißt die Binde ab; ein Blitz leuchtet; sie sieht und weiß, daß es zum ersten und letzten Male ist! Er ist sehend, aber sie zeigt sich hernach als die wahrhaft Sehende, die Kluge, und so stützen sie einander. Des Dichters Kunst bewährte alsdann in besonders glänzender Weise „Das Mädchen von Treppi", das die zweite Sammlung der Novellen in Prosa 1858 brachte; vergebens hat der von Liebe Ergriffene einstmals um die Fünfzehnjährige geworben; doch sie hat in all den sieben Jahren den Funken seiner Liebesglut in

ihrem Herzen genährt, so daß er allmählich zur Flamme wurde; als er wiederkehrt, erkennt er sie nicht, sie aber ihn, und ihre Liebe überwindet seine Starrheit, nicht ohne daß auch sie, entfremdet, wieder versöhnt werden muß. Ein solches Liebesspiel der Anziehung und der Abstoßung, des Suchens und Findens weiß Heyse mit Meisterschaft und höchster Anmut vorzuführen.

Zu den hervorragenderen unter den Heyseschen Novellen gehören ferner „Nerina" und „Das Glück von Rothenburg", sodann „Die Einsamen" und „Das Bild der Mutter" in der III. Sammlung (1859), „Im Grafenschloß" und „Andrea Delfin" in der IV. Sammlung (1862), dann in der V. Sammlung, den „Meraner Novellen" (1864), „Unheilbar" und „Der Weinhüter", in der VIII. Sammlung, den „Moralischen Novellen" (1869), „Vetter Gabriel", in der IX. Sammlung (1871) das geniale Meisterstück „Der letzte Centaur", dazu noch die feinen kleinen Novellen „Die Stickerin von Treviso", „Geoffroy und Garcinde" und „Der verlorene Sohn" — neben den minder erfreulichen sogenannten Problemnovellen, wie sie der Dichter nun mehr und mehr liebte, „Lottka" und „Das schöne Kätchen" —, weiterhin „Die Troubadournovellen" (XIV. Sammlung, 1882) mit der bedeutenden Novelle „Die Dichterin von Carcassonne" und „Das Buch der Freundschaft" (XVI. und XVII. Sammlung, 1883/84) mit „David und Jonathan", „Grenzen der Menschheit" und „Siechentrost", „Himmlische und irdische Liebe" (in Band XVIII, 1886), „Melusine" (in Band XX, 1894). Wer will die Fülle von mehr als zwanzig Novellenbänden, die von 1855 bis 1895 erschienen, ausschöpfen? Die Stoffe und Färbungen dieser Novellen sind unendlich mannigfaltig. Sehr wechselnd sind auch die Orte, an denen sie spielen: die Mehrzahl spielt in Italien, in Rom, in Venedig, in Verona, am Gardasee, in den Sabinerbergen, am Meer, andere in der Provence, in München, am Rhein usw. Wir werden in die Zeit der Kreuzzüge oder der Freiheitskriege versetzt, die meisten Novellen aber sind der Gegenwart entnommen. Wir finden Briefform und Ich-Erzählung, häufig befinden wir uns in Poeten-, Maler- oder Bildhauerkreisen, wohl auch unter Offizieren.

In den Novellen enthüllt sich Heyses Dichterpersönlichkeit am reinsten. In engem Rahmen Situationen und Stimmungsbilder mit feinsten Strichen zu entwerfen, das ist Heyses große Kunst. Freilich, da der Kunstverstand bei dem Schaffenden die innere Ergriffenheit überwiegt, ist es erklärlich, daß so manche Novelle — wie Storm sagt — einen „unbequemen Bodensatz" zurückläßt; man ist gespannt worden und doch am Ende oft unbefriedigt; wo der Verstand bewundern muß, geht das Herz doch leer aus oder bleibt kühl. Auf der Höhe seines Könnens steht der Dichter, wenn er wenige Personen in greller Beleuchtung vorführt, die sich gegenseitig anziehen, insbesondere wenn er Gatten schildert, die haarscharf am Ehebruch vorbeistreifen und dann sich wieder zurechtfinden. Die konventionelle Ehe und die Naturmacht der Liebe in ihrem Verhältnis zueinander sind immer wieder das Thema von Heyses Novellen. Um Liebe dreht sich alles. Namentlich die problematischen Frauennaturen, die zwischen elementarer Leidenschaft und bewußter Koketterie schwanken und deren Hingabe hinter dem Widerstande sich scheu oder durchsichtig verbirgt, gelingen Heyses Kunst am besten.

Seit Ende der achtziger Jahre mehrten sich die Angriffe gegen den Dichter, und zwar von zwei Seiten: die Stürmer und Dränger wandten gegen ihn ein, daß er seine Stoffe nur äußerlich beseele, aber die tiefere Wahrheit vermissen lasse; andere erhoben vom sittlichen Standpunkt Bedenken gegen das Schaffen des Dichters. Ist ein solcher Vorwurf in seiner Allgemeinheit auch nicht gerechtfertigt, so mußte doch selbst ein entschiedener Verteidiger Heyses einräumen, daß „die warme Sinnlichkeit einzelner seiner Gestalten in Verhüllungen und Einkleidungen auftrat, die den Eindruck der reinen Natur gefährdeten, in der das Recht des Dichters zur Verherrlichung des allmächtigen Eros allein wurzelt". Heyse selbst ließ sich durch die Angriffe von links und rechts nicht beirren. Die letzten seiner Novellenbände, „Die Novellen vom Gardasee", „Ninon und andere Novellen" (1902) und „Moralische Unmöglichkeiten" (1903), die teilweise ganz absonderliche Fälle und höchst zugespitzte Probleme behandeln, zeigen den Dichter, der inzwischen

die Siebziger überschritten hatte, immer noch gleich schaffensfroh wie früher. Zur Versnovelle kehrt Heyse in seinem letzten Bande, den in prunkvollen Strophen geschriebenen „Mythen und Mysterien“ (1904) zurück.

Neben der Prosanovelle und den epischen Dichtungen in Versen hat Heyse seit den siebziger Jahren sich auch auf dem Gebiet des Romans wiederholt versucht. Zumal mit dem ersten seiner Romane, den „Kindern der Welt“ (1873), überraschte er, indem er sich darin zu einer rein diesseitigen Weltanschauung bekannte, ähnlich derjenigen, die das kurz zuvor erschienene Buch von Strauß „Der alte und der neue Glaube“ vertrat. Es gelingt auch Heyse nicht, die Tendenz in reine Kunst aufzulösen, die großen Fragen auch groß und überzeugend aufzurollen und mit wuchtiger Kraft zu behandeln. Sowenig wie Spielhagen, wenn er die Vertreter des Adels und des Bürgertums einander gegenüberstellt, ruhig und gerecht abwägen kann, sowenig ist dies Heyse möglich bei seiner Gegenüberstellung der „Gläubigen“ und „Glaubenslosen“, der „Frommen“ und der „Kinder der Welt“. Der Dichter vertritt doch im Grunde den Standpunkt, daß die Gläubigen mit seltener Ausnahme Heuchler, die Ungläubigen aber durchaus gute und vortreffliche Menschen seien. Nicht nur hierin liegt das Unbefriedigende des Romans, sondern auch in der Entwicklung der Handlung selbst; sie ist kein notwendiges Ergebnis der auftretenden Charaktere, vielmehr verführt den Dichter eine auch in seinen Novellen hervortretende Lust am Abenteuerlichen zu großenteils recht romantischer Auffärbung. Der Roman ist typisch für alle folgenden Romane Heyses, so daß es sich wohl verlohnt, ihn näher zu betrachten.

In einem elenden Stübchen eines Hauses an der Dorotheenstraße zu Berlin hausen bei einem ehrsamen, doch zu Schopenhauerschen Ideen hinneigenden Schuhmachermeister zwei hochbegabte idealistische Brüder, Edwin und Balder; jener ist Dozent der Philosophie, dieser ein Dichter von höchstem Geistesadel, aber kränklich und zu frühem Tode bestimmt; in seinen Augen liegt immer ein Nachglanz seiner dichterischen Träume: Heyse hat in

dieser Gestalt seinem früh verstorbenen Schwager Johannes Kugler ein Denkmal gesetzt. Den Brüdern nahe stehen die beiden sehr verschiedenartigen Freunde Heinz Mohr und Franzelius, von denen Mohr zu den „Unbehausten, den Unmenschen ohne Rast und Ruh", gehört, da er von „Teufels Ungnaden" ein halbes Talent in den verschiedenen Künsten erhalten hat; dabei ist er kreuzbrav und aufopferungsfähig. Franzelius, etwas schattenhaft geschildert, ist ein Volksredner und Volksbeglücker, ein Sozialist harmloser Art, von dem erschütternde Taten nicht ausgehen. An diesen Kreis schließt sich loser der Arzt Marquard an, ein stets bereiter Helfer, dabei durchaus den irdischen Genüssen nicht abhold. Diesen Weltkindern stehen als fromme Gotteskinder der Maler König, seine Gattin und seine Tochter Lea und deren Freundin Frau Professor Valentin gegenüber. Ein ganz schlimmes „Gotteskind" aber ist der Kandidat der Gottesgelehrtheit Lorinser, der unter mannigfachen Masken und Namen durch den Roman schleicht, als Urkundenfälscher und Tartüffe bösester Sorte und als Mädchenverführer brutalster Art. Den Mittelpunkt der Handlung bilden natürlich, wie stets bei Heyse, die Frauen mit der unwiderstehlichen Anziehungskraft, die sie auf die Männer ausüben. Die so beliebte Salamandernatur heißt diesmal Toinette; mit unbezwinglichem Reiz zieht sie Edwin in ihren Bann, ohne Talent, selbst zu lieben. Sie ist die uneheliche Tochter eines Fürsten; Edwin sieht sie im Theater, findet Gelegenheit, sich ihr zu nähern, verfällt rasender Liebesglut — doch sie bleibt kühl, ja sie heiratet ohne Neigung einen Grafen, in der Zeit, wo Edwin gerade seinen Bruder begräbt und betrauert. Erst allmählich erkennt Edwin, daß er von einer Leidenschaft befangen war, die wie eine dämonische Verzauberung ihn sich selbst entfremdete, und so macht er sich frei und wendet sich Lea zu. Ihr hat er Philosophiestunden gegeben, denen freilich die bigotte Mutter bald ein Ende machte; doch die Samenkörner, die er ausstreute, gehen auf, wie ihr Tagebuch zeigt, mit dem schönen, von echt Heyseschem Optimismus zeugenden Wort: „Was haben wir Menschen Befreienderes, Holderes, Tröstlicheres als die Freude, die

Freude an der Schönheit, an der Güte, an der Heiterkeit dieser Welt?“ Edwin wird ihr Gatte und Lehrer an einem Gymnasium. Wegen seiner freien Geistesrichtung wird er aber von dem Pfarrer verdächtigt, der den stockmittelalterlichen Religionsunterricht erteilt; jedoch die Verehrung seiner Schüler und Mitbürger, die ihm eine Huldigung darbringen, siegt über diese Verdunkelung. — Toinette siecht indessen neben ihrem Gatten seelisch dahin; Marquard, der auf das Schloß des Grafen gerufen wird, hofft von Edwin eine günstige Beeinflussung der Gräfin. Sehr romantisch ist dessen Besuch bei der einstmals geliebten Frau ausgestattet. Edwin belauscht — so fügt es der Zufall — Toinette im nächtlichen Bade in ihrem geheimnisvollen Nixenwesen: „Es war etwas Fremdes, Wildes, Unversöhnliches, das um ihre Lippen zuckte, wie es nach großen Stürmen, in denen alle Hoffnungen gescheitert sind, zurückzubleiben pflegt oder dem Irrsinn vorangeht.“ Da Toinette unnatürlich auf die Welt kam — ihre Mutter war nur gezwungen dem Fürsten zu willen gewesen —, ist sie selbst eine unnatürliche Mutter, erst als das Kind, das sie dem ungeliebten Grafen geboren hat, stirbt, fühlt sie sich befreit. Das Weib erwacht in ihr nun, da „die Stunde gekommen, wo sie nach glücklicher Liebe schmachtet, wie jede andere Kreatur“. — Als Edwin durch die Gegenwart des verhaßten Lorinser, der jetzt Vikar eines Fürsten ist, vom Diner vertrieben wird, da er mit scharfen Worten den Heuchler kennzeichnete, kommt Toinette in nächtlicher Stunde zu ihm; sie hofft, er werde sie nicht verstoßen: „Du bist noch mein, wie du es je gewesen, wie ich dein war, seitdem ich zum Weibe geworden!“ So sinkt sie ihm in die Arme. Da schlägt die Uhr zwölf Schläge. Edwin gelangt zur Besinnung und beginnt — zu philosophieren. Nur für einen einzigen Augenblick hat das rastlose Herz Toinettens Ruhe an seiner Brust gefunden, dann weist er sie zurück. Nach ein paar Monaten friedloser Sehnsucht läßt sich die Gräfin an einer Wunde verbluten, die der — gewollte — Sturz vom Pferde ihr geschlagen hat. Edwin findet Genesung von dem Rausch, der ihn zu übermannen drohte, in den Armen seiner Lea; und die

Schilderung, wie diese beiden sich jetzt erst recht nach Kampf und Zweifel und Zagen gewinnen und einander gehören, nachdem er, ein Tannhäuser, dem Venusberge entronnen ist, gehört zu den gelungensten Teilen des Romans. Hier lesen wir das fröhliche Wort: „Diese Erde hat Freuden, die von keiner himmlischen Welt zu überbieten und von keiner Menschenzunge auszusagen sind." Edwin erkennt, daß Lea „ein Engel, nein Besseres ist, ein starker, redlicher, guter, vornehmer Mensch". So klingt der ganze Roman in eine restlos optimistische Weltansicht aus: „Eine Welt, in der wir uns bis zum Triumph über das Schicksal, das eigene und das der Geliebten, erschwingen dürfen, in der das Tragische vom Hauch der Schönheit verklärt wird und mitten im Schauder über den Tod diese höchste Lebenswonne uns durchbebt, bis Tränen unsere Brust erleichtern — eine solche Welt ist nicht trostlos."

Heyses nächster Roman „Im Paradiese" (1875) spiegelt das Leben und Treiben der Münchener Künstlerkreise, wobei aber die Heyse natürlich durchaus vertraute Umwelt glänzender gezeichnet ist als die Charaktere. Wie in den „Kindern der Welt" wird auch in dem neuen Roman die Ehe als eine Fessel angesehen, die der hochstehende Geist nach Belieben abstreifen darf. Der betrogene Gatte heiratet eine andere, ehe er geschieden ist, und die mit idealen Farben geschilderte Julia folgt dem Geliebten in freier Ehe als sein Weib nach Italien. Besser als diese etwas krampfhafte, stofflich unerfreuliche Schöpfung ist „Der Roman der Stiftsdame" (1887), eine der inhaltlich befriedigendsten, auch künstlerisch am besten gelungenen Arbeiten Heyses. Die späteren Romane des Alternden sind allzu absichtlich gefärbt und mit Bitterkeit gegen eine Zeit erfüllt, für die dem Dichter das Verständnis fehlte. Im „Merlin" (1892) wollte er gegen die Verkündiger des Naturalismus Einspruch erheben. Ein Weichling, Georg Falkner, ist in seinem künstlerischen Gewissen so schwach, daß er eine Tragödie in ein naturalistisches Drama umdichtet, und in seinem moralischen so widerstandsunfähig, daß er den raffinierten Verführungskünsten einer Schauspielerin unterliegt und dann, da in derselben Nacht

seine Frau stirbt, über den Fehltritt der einen Stunde nicht hinwegkommen kann. Innerlich gebrochen, halb wahnsinnig, gibt er sich schließlich selbst den Tod. Wie beredt Heyse in der Darlegung freigeistiger Anschauungen ist, dafür ist auch „Merlin" wieder ein Beispiel; zugleich aber auch, wie wenig der Dichter mit dem Volke Fühlung hat; in den gemeinen Mann vermag er sich nicht hineinzuleben. In seinem Element ist er nur, wenn er die Großen und Hochgeborenen, einen fürstlichen Hof und Minister, und die feine Geistesatmosphäre schildert, wie in dem Roman „Über allen Gipfeln" (1895). In den Unterhaltungen ist es diesmal das Nietzschetum, das mit seinen schillernden Begriffen von „Jenseits von Gut und Böse" und dem „Herrenrecht souveräner Naturen" verhöhnt wird, denn diese „jüngste Weisheit", die in Wahrheit uralt sei, werde nun als etwas Unerhörtes und Neues in die Welt hinausposaunt: „Daher der lächerliche Lärm, hier der rasende Beifallsjubel unreifer Köpfe, die für ihre ohnmächtigen Gelüste plötzlich einen geistreichen Anwalt gefunden haben, und dort das Geheul sittlicher Entrüstung der Dutzendmenschen." „Wir Germanen, die wir uns rühmen, alle philisterhaftesten Tugenden gepachtet zu haben, — wenn wir einmal über die moralische Schnur hauen, geht's gleich ins Bestialische." Der Held des Romans zeigt sich aber doch als brav deutsch nach der alten Weise, indem er sich nicht jenseits von Gut und Böse stellt, nicht den Reizen der jungen, fremdländisch pikanten Fürstin unterliegt, auch nicht die Ministertochter erobert, was ihm selbst den Ministersessel sichern würde, sondern zu seiner alten Liebe treu und bieder zurückkehrt. — Den Achtzigern nahe, ist der Dichter noch einmal mit einem Roman, „Die Geburt der Venus", hervorgetreten (1909); darin ist wiederum sein altes Lieblingsthema, der Konflikt der wahren, inneren Sittlichkeit mit dem herrschenden äußeren Moralbegriff, behandelt. Der junge Maler Marcel Dagobert verliebt sich in ein Mädchen aus guter Familie, das sich ihm in bitterer Not, um seinen Geschwistern Brot zu schaffen, als Modell für sein großes Bild „Die Geburt der Venus" zur Verfügung gestellt hatte, und

führt sie mit deren Erlaubnis seinen Eltern zu, muß aber nach kurzem Liebesglück für die beleidigte Ehre der jungen Gattin im Duell eintreten und fällt.

Wie um eine spröde Geliebte hat Heyse unermüdlich und ohne durch ständigen Mißerfolg und bitterböse Kritik entmutigt zu werden, auch um den Bühnenlorbeer gerungen. In seinen dramatischen Dichtungen — es sind gegen siebzig — tritt die Schranke seines Talents leider am deutlichsten hervor. Gelingt es Heyse, uns in seinen Novellen durch die ungewöhnliche Kunst des Vortrags darüber hinwegzutäuschen, daß der Dichter zu seinen Stoffen vielfach nur ein äußerliches Verhältnis hat, ja daß ihm bisweilen nur die Absicht vorzuschweben scheint, sich und der Welt zu zeigen, daß des Dichters Gewandtheit jedem Stoff gewachsen sei, so genügt für das Drama die bloß künstlerische Durchbildung des Stoffes eben nicht. Für alle Münchener, nicht am wenigsten für Heyse, lag darin eine gefährliche Schranke, daß sie sich doch eigentlich nur in der Welt der Schönheit, unter Menschen, in denen sich leibliche und seelische Vornehmheit vereinigt, in freier künstlerischer Lebenslust recht wohl fühlten und diese aristokratische Welt auch im Grunde allein für poetisch ergiebig hielten. Ohne den leidenschaftlichen Drang, sich alle Höhen und Tiefen der Welt und der menschlichen Charaktere gegenständlich zu machen, ist aber der Dramatiker nicht zu denken, und es ist begreiflich, daß gerade im Drama, das seiner Natur nach ganz auf die Macht des Gegensätzlichen, auf den Kampf gestellt ist, die vornehm ausgeglichene Lebensanschauung der Münchener keine großen Erfolge erzielen konnte. Hier haben wir denn auch den wahren Grund, warum Heyse auf diesem Gebiet die Lorbeeren fast ganz versagt waren. An psychologisch fesselnden Situationen ist kein Mangel in seinen Dramen, es fehlt aber nicht selten neben den oft mit lodernder Leidenschaft hervorbrechenden seelischen Konflikten die Wucht der mit unaufhaltsamer Notwendigkeit zum Ziel hindrängenden Handlung. An Stelle einer einzigen, einheitlich geschlossenen Handlung reihen sich oft mehrere wie eine Folge von Gemälden aneinander, und der Ausgang hat den Cha-

rakter des Zufälligen und Willkürlichen, nicht den des Notwendigen. Wir können hier von der großen Zahl der Dramen Heyses, deren erstes „Francesca von Rimini“ schon im Jahre 1850 entstand, nur einige wenige nennen: „Meleager“ (1854), „Die Sabinerinnen“ (1859), „Ludwig der Bayer“ (1862), „Maria Moroni“ (1863), „Elisabeth Charlotte“, „Hadrian“ (1865), „Hans Lange“ (1866), „Kolberg“ (1868), „Graf Königsmark“, „Elfride“ (1877), „Alcibiades“ (1883), „Die Weisheit Salomos“ (1886), „Weltuntergang“ (1889), „Wahrheit?“ (1892), „Jungfer Justine“ (1893), „Vanina Vanini“ (1896), „Maria von Magdala“ (1899).

Einen breiten Raum in Heyses dramatischem Schaffen nehmen die geschichtlichen Dramen aus dem Altertum ein. Geringes Interesse können uns heute „Die Sabinerinnen“ erwecken, die einst den Schillerpreis erhielten. Dagegen ist die Tragödie „Hadrian“ vielleicht das vollendetste und ergreifendste unter allen Dramen Heyses. Der Kaiser mit seinem zwiespältigen, herrisch-leidenschaftlichen und stillen, grüblerischen Wesen und sein Liebling Antinous, ein von Natur edler, reiner und echter Mensch, der aber an der Überkultur zugrunde geht, sind lebensvoll gezeichnet, und über dem Ganzen liegt eine ernste, ergreifende Wehmut. „Die Hochzeit auf dem Aventin“ behandelt den tragischen Zusammenstoß eines vornehmen Römers, der noch die Überlieferungen der republikanischen Zeit in dem echten Adel der Gesinnung sich bewahrt hat, des Gajus Calpurnius Piso, mit dem grausamen Emporkömmling Caligula. Tiefe Resignation erfüllt die Tragödie „Alcibiades“. Der stolze, nun todmüde, des Vaterlandes beraubte Athener findet im Tode den Frieden, den er bei den Persern vergeblich gesucht hat. Auch „Die Weisheit Salomos“ gipfelt in Entsagung und Verzicht. Der König Salomo überläßt nach schwerem Kampf die heißgeliebte Sulamith dem Hirten Hadas, dessen Liebe sie der des Königs vorzieht.

Auch der deutschen Geschichte hat Heyse die Stoffe zu mehreren Dramen entnommen, die vorübergehend von äußeren Erfolgen gekrönt waren. Die tragische Wirkung des geschickt aufgebauten Trauerspiels „Graf Königsmark“, das am hannöverschen Hof zu

Ende des siebzehnten Jahrhunderts spielt und die verhängnisvolle Eheirrung der Kurfürstin Sophie Dorothea, der „Prinzessin von Ahlden", zum Inhalt hat, wird freilich beeinträchtigt durch die menschliche Bedeutungslosigkeit der Mehrzahl der handelnden Personen. — Ein warm empfundenes vaterländisches Volksschauspiel ist „Kolberg". Die Bürgerschaft zumal ist in trefflichen Einzelgestalten vertreten, und in ihnen sind jene sittlichen Kräfte verkörpert, die in der Not sich bewähren. Noch schlagkräftiger in der Psychologie ist „Hans Lange". Dieser pommersche Bauer, der dem von Kindheit an verwahrlosten Herzog Bugslaff ohne den geringsten Eigennutz zu seinem Rechte verhilft, ist eine Prachtgestalt. Volksweisheit und Bauernschlauheit paaren sich in ihm, und wir sehen, wie unter so tüchtigem Einflusse sich der Herzog aus einem unbändigen Schlingel zu einem Herrscher entwickelt, der anderen gebieten kann, weil er sich selbst zu gebieten gelernt hat. Ein hübsches Gegenstück zu „Hans Lange" bildet „Jungfer Justine", die wackere Wirtschafterin, Zietens einstige Kindsmagd, die vor dem Preußenkönig die Fürsprecherin für ihren sächsischen Herrn spielt und trotz aller Beschränktheit ein Juwel von reiner Denk- und Empfindungsweise ist. Ein Volksschauspiel edler Art ist auch „Weltuntergang"; die Angst vor dem Jüngsten Gericht in der Zeit nach dem Westfälischen Frieden findet ihren Ausdruck bei Frommen und Hoffärtigen, bei Feigen und Mutigen, Gelehrten und Gedankenlosen, bei hoch und niedrig, und schließlich verbindet christliche Nächstenliebe alle Bekenntnisse. Es vereinigt sich hier ein gesunder sittlicher Grundgedanke mit einer kräftigen Wirklichkeitszeichnung.

Ein besonderes Interesse kann auch „Elfride" durch die feingezeichnete Entwicklung der weiblichen Natur erwecken, die sich aus Eitelkeit und Verlangen nach Trugglück durch Schuld hindurch läutert. Auch die italienischen Dramen — wie „Maria Moroni", „Vanina Vanini" — haben die weiblichen Herzenskämpfe zum Mittelpunkte. Das ist endlich auch der Inhalt von „Maria von Magdala": die große Sünderin läutert sich im Banne der reinen Persönlichkeit Jesu und bewährt sich in schwerster

Versuchung; leider wird aber auch hier die dramatische Spitze umgebogen, und das Wichtigste, die Begegnung mit Christus, wird nicht selbst vorgeführt, sondern nur ihre Wirkung; doch wird niemand den vierten Akt, wo Maria in ihrer Herzenspein uns entgegentritt, ohne Erschütterung miterleben. — Hervorzuheben wäre noch das einaktige Trauerspiel „Ehrenschulden“: ein junger Offizier, der, um einen anderen zu retten, ein falsches Ehrenwort gibt, hat keinen anderen Ausweg, als in den selbstgewählten Tod zu gehen, — ein einfaches, klares Motiv, das durch des Dichters Kunst zu vollendeter Wirkung gelangt.

Auch als Lyriker hat Heyse Töne gefunden, die, wenn auch nicht von Größe, so doch von einer echten Dichterpersönlichkeit Zeugnis geben. Das schönste Gedicht, das dem fruchtbaren Dichter wohl überhaupt gelungen, ist das sinnvolle:

Dulde, geduld dich fein!
über ein Stündlein
ist deine Kammer voll Sonne!

Diese feine Symbolik des Lichtes mit allem, was Glück und Reinheit und Freiheit bedeutet, könnte von Mörike erfunden sein. An Eichendorff erinnert das Mondlied:

Ich wandle still den Waldespfad,
es dunkelt die Nacht herein. —

Die besten Gedichte Heyses sind diejenigen, die von südlicher Sonne durchleuchtet sind und von dem Zauber der italienischen Natur künden: wer in Hesperiens Zaubergärten wandelt, wird ein anderer Mensch, er gesundet von nordischer Grübelei und Melancholie, und nimmt er Abschied, so läßt er ein Stück seiner Seele zurück. Fein geschliffene lyrische Edelsteine sind namentlich die „Städtebilder“, die an Schärfe der Zeichnung noch von den Sonettenporträts übertroffen werden, die er Eichendorff, Storm, Keller, Mörike, Geibel, Kurz und Lingg gewidmet hat. Ein wundervoll ergreifendes Gedicht aus späterer Zeit, in dem der Wohllaut der Verse und der Tiefgang der Gedanken sich zu vollendeter Harmonie verbinden, ist „Das Festmahl des Alten“. Dem über die Torheiten der Welt lächelnden und sie milde geißelnden Humor leiht Heyse ebenso treffende Worte

wie dem tiefsten Leid, das einen Menschen zu erschüttern vermag. Namentlich die Gedichte, die er seiner ersten Gattin und seinen toten Kindern gewidmet hat, sind von rührender Gewalt, vor allem wohl das „Tagebuch" (Oktober 1877 bis Mai 1878), seinem frühverstorbenen Sohne Wilfried geweiht. Von Stadt zu Stadt im Süden folgt ihm der kleine Schatten nach; mag die flammende Sonne den Schläfer in Pompeji oder in Neapel oder in Rom wecken, der Gram erwacht mit ihm, das wunde Sehnen wie Fieberglut; mit unterirdisch geheimer Welle rinnt des Kummers wühlende Quelle rastlos fort, um immer wieder von neuem hervorzubrechen. Die schmerzliche Erinnerung baut alle jene holden Stunden wieder auf, in denen noch die leuchtenden Augen des Lieblings dem Vater entgegenstrahlten, die weichen Ärmchen sich um seinen Hals legten und die rosigen Wangen sich an die seinen schmiegten. Wer die „Rispetti" und die „Tristien" liest, der wird so tief erschüttert, daß er über der Kunst das Leben vergißt und über dem Miterleben vergißt, daß es Kunst ist. — Aber auch von tiefem Heimatgefühl und Eheglück kündet Heyses Lyrik in der Sammlung „Hauspoesie"; als Spruchdichter zeigt er eine starke satirische Ader; der anmutreiche Fabulierer endlich tritt in poetischen Reisebriefen an Gattin und Freunde und in Idyllen, der große Versmeister in den Ghaselen hervor. Daß auch dem Siebziger noch die Muse hold war wie in jungen Tagen, bezeugt das gehaltvolle, manche echte Perle bergende „Wintertagebuch aus Gardone" (1901/2). Ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis der Zeit sind Heyses „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse" (1900). — Der Überblick über das Lebenswerk des Dichters, dessen Begabung nur noch durch seinen Fleiß übertroffen wurde, würde unvollständig sein, wenn zum Schlusse nicht auch seiner Übersetzungen gedacht würde. Nicht weniger als fünf Bände ausgezeichneter Übersetzungen spanischer und italienischer Dichter, besonders von Giusti, Leopardi, Foscolo, Carducci, Ada Negri und von Volksliedern verdanken wir ihm; für die Bodenstedtsche Shakespeare-Ausgabe hat Heyse die Übertragungen von „Antonius und Kleopatra" und „Timon von Athen" beigesteuert.

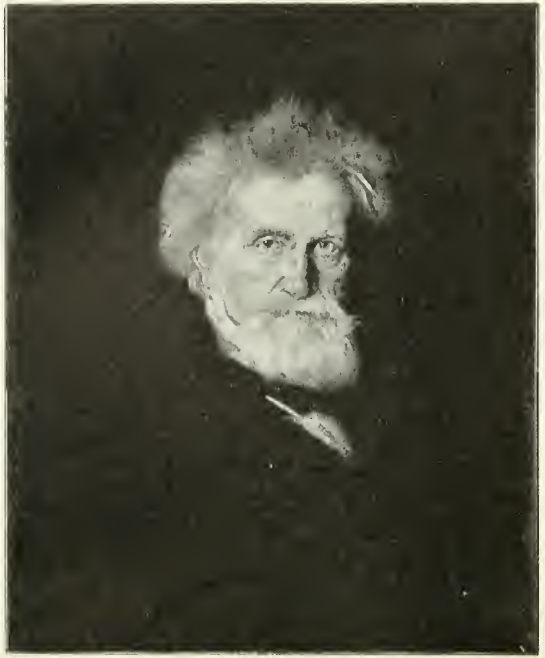
Einem Dichter, der auf ein so umfassendes Schaffen zurückblickte wie Paul Heyse, bleibt zweifellos in der Geschichte der Literatur ein dauernder Platz gesichert. Unter den schöpferischen Persönlichkeiten der deutschen Literaturentwicklung seit 1848 wird man Heyse zwar nicht in die erste Reihe stellen können, — denn es gibt in dieser Zeit einige andere deutsche Dichter, wie Friedrich Hebbel, Theodor Storm, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach, die unsere Poesie mit Werken von ungleich tiefer gehender, allgemein menschlicher wie ästhetischer Wirkung bereicherten —, aber als Künstler und Fabulierer wird man ihm aufrichtige Bewunderung nicht versagen dürfen. Wird von Heyses Dramen wohl auch nicht viel auf die spätere Nachwelt gelangen, so ist doch eine ganze Reihe von Novellen schon um der unvergleichlichen Anmut ihres Aufbaues und der Reinheit ihrer sprachlichen Fassung willen unbedingt würdig, im Gedächtnis der Nation fortzuleben. Und auch unter seinen lyrischen Schöpfungen sind Blüten von unverwelklicher Schönheit. Zweierlei ist für Heyse merkwürdig: einmal die Tatsache, daß trotz aller Unermüdlichkeit seines Schaffens der Ertrag seiner Dichtungen an wirklichen Lebenswerten nach 1870 kaum mehr einen wesentlich neuen Zuwachs erfuhr — wir sind daher vollberechtigt, Heyse schon an dieser Stelle zu behandeln —, und sodann die Beobachtung, daß nach der sittlichen Seite hin in mancher seiner Schöpfungen nach 1870, so vor allem in den seitdem bevorzugten „Problemnovellen", sich mehr und mehr eine „dekadente" Neigung kundgab, die man nur als unerfreulich, ja beklagenswert für die Entwicklung des Dichters bezeichnen kann. Die Wertschätzung Paul Heyses des Novellisten würde übrigens wohl noch uneingeschränkter sein, wäre nicht die Fülle seiner Schöpfungen auf diesem Gebiete gar zu groß, ja fast unübersehbar, und würde nicht eine gewisse Gleichartigkeit der Stoffe und ihrer Behandlung es schwer machen, jedes seiner Werke in seiner Eigenart voll zu würdigen.

Nach einer Persönlichkeit von annähernd gleicher Vielseitigkeit wie Heyse suchen wir unter den übrigen Gliedern des Münchener Dichterkreises vergebens. Das Schaffen der Mehrzahl von ihnen

blieb auf die Lyrik beschränkt; auf diesem einen Gebiet konnte sich immerhin eine ganze Reihe von ihnen ebenbürtig neben Heyse stellen. Die Lyrik aller „Münchener" ist durch die sprachliche Schönheit der Verse ausgezeichnet, die aber mit einer gewissen Kühle der Empfindung und Blässe der Gedanken erkauft ist. Unter den der Münchener Krokodilgesellschaft nahestehenden Dichtern, die nicht nur als Lyriker, sondern auch als Epiker Bemerkenswertes schufen, ragte vor allen übrigen der Freund Geibels hervor, Graf Adolf Friedrich von Schack (geb. zu Schwerin 1815, gest. zu Rom 1894). Nach Beendigung juristischer und philologischer Studien in Bonn, Heidelberg und Berlin lernte Schack in wiederholten Reisen Italien, Spanien, den Orient, Ägypten, Syrien und die Türkei auf das gründlichste kennen. Schon 1845 veröffentlichte er den Ertrag seiner Studien über die spanische dramatische Literatur in einem dreibändigen wissenschaftlichen Werke. Seine dichterische Laufbahn begann er mit Übersetzungen aus dem Indischen, Persischen, Spanischen und Portugiesischen (Spanisches Theater 1845, Heldensagen des Firdusi 1851, Stimmen vom Ganges 1857). 1855 folgte er einer Einladung König Maximilians nach München. Hier begründete er auch seine weltberühmte Galerie, in der er nach und nach die Hauptbilder von Meistern wie Schwind, Spitzweg, Feuerbach und Böcklin vereinigte — Künstlern, die er großenteils erst entdeckt hatte; er hat auch das Verdienst, zuerst das Genie Lenbachs erkannt zu haben, den er mit umfangreichen Aufträgen zur Anfertigung von Nachbildungen klassischer Meisterwerke nach Italien und Spanien entsandte. Verhältnismäßig spät erst trat er mit selbständiger dichterischer Leistung hervor. Seine lyrischen Dichtungen — „Gedichte" 1866, „Lotosblätter" 1882, „Tag- und Nachtstücke" 1884 — sind tadellos in der Sprache und im Rhythmus, reich an prächtigen Bildern voll Phantasie. Seine Liebe gehört dem Süden und dem Orient; dort fühlt er sich „der großen Sonne näher, die ewig wolkenlos dort oben brennt". Seine poetischen Schilderungen aus Athen und Rom, aus Rhodos und Indien, aus dem Reiche der Pharaonen und von den Wunder-

Emanuel Geibel
Handzeichnung von de Boor

Paul Heyse
Gemälde von Franz v. Lenbach



Hermann Lingg
Gemälde von Franz v. Lenbach

Martin Greif
Gemälde von Hans Thoma

werken maurischer Kunst in Sizilien und Spanien und Arabien sind unzweifelhaft gedankenreich und plastisch in der Wirkung. Doch die weite historische Umschau, die edle Gesinnung und die Pracht der Worte können den Mangel an ursprünglicher dichterischer Kraft, den fehlenden Tiefgang der Gedanken nicht ersetzen. Höher als die Lyrik und einige dramatische Versuche stehen die zahlreichen epischen Dichtungen Schacks, alle ausgezeichnet durch Flüssigkeit der Verse, Anmut des Vortrags, Liebenswürdigkeit des Inhalts. Das erste dieser Werke ist ein Band „erzählender Dichtungen", unter dem Titel „Episoden" (1869) — zehn romantische Liebesverhältnisse, teils im alten Athen, teils in Florenz, Venedig, Capri im Mittelalter spielend, allesamt mit Anmut vorgetragen, aber doch ziemlich an der Oberfläche verbleibend. Dem folgte 1870 der Roman in Versen „Durch alle Welten", 1872 „Lothar" (ein Gedicht in zehn Gesängen), 1874 „Nächte des Orients oder das Weltalter", eine philosophische Dichtung, 1876 „Ebenbürtig" (wieder ein Roman in Versen). — Das bedeutendste dieser Epen sind „Die Plejaden" (1881), die uns in die Zeit der Perserkriege versetzen. Wir begleiten den Athenerjüngling Kallias nach Jonien, wo er den Aufstand gegen die Perser schüren soll. Dort durchlebt er ein Liebesidyll mit Arete, der Tochter eines vertriebenen Atheners, der ein Freund des Xerxes geworden ist. Doch reißt er sich aus den holden Banden los, wird aber in Sardes gefangen genommen und ins Innere Asiens weggeführt. Eine vornehme Perserin sucht ihn mit ihren Reizen zu umstricken; schon umglüht ihn ihr wollüstheißer Atem, da hebt er zufällig das Antlitz und sieht der Plejaden Sternbild hoch vom Himmel auf sich herabfunkeln; er gedenkt der abendlichen Abschiedsstunde, wo sein Vater, zum leuchtenden Siebengestirn hinaufweisend, ihn mahnte, an Hellas zu denken, wenn er am Himmel den funkelnden Reigen jenes Gestirns ziehen sähe. So entflieht er der Verückerin und bewahrt die Treue, die er der Geliebten und der Heimat schuldet. Er kämpft bei Salamis mit und gewinnt Arete. — Diese an sich schlichte Handlung ist von glänzenden Arabesken durchzogen. Die Pracht der persischen Städte,

der Prunk ihrer märchenhaften Paläste und der Reiz der kleinasiatischen Landschaft, nicht minder Athen mit seinen Marmorgiebeln, die aus der Oliven Silberwipfeln dem Heimkehrenden entgegenschimmern, mit seiner stürmischen Volksversammlung und Salamis mit seinem glänzenden Seesiege, alles dies wird gleich farbenprächtig vor uns lebendig. Eine eigentümliche Mischung von Romantik und Klassizismus tritt uns in den Dichtungen Schacks entgegen, deren Formzauber angenehm bestrickt, ohne jedoch einen nachhaltigeren Eindruck zurückzulassen.

Viel mehr Tiefe und Unmittelbarkeit der poetischen Anschauung als Schack besitzt Hermann Lingg, während er den Sinn für das Historische und die stark epische Begabung mit jenem teilt. Lingg ist am 22. Januar 1820 zu Lindau geboren, ward Militärarzt, lebte seit 1851 in München und starb dort 1905. Sein umfangreiches Epos „Die Völkerwanderung“ (1866—68) kann freilich nur in den ersten Gesängen und sonst an einzelnen Stellen noch fesseln; ein Bild reiht sich ziemlich locker an das andere, und es mangelt an der zusammenraffenden Handlung. Großartig angeschaut ist aber gleich am Eingang die von Leben beseelte Gestalt des Hungers, der die Hunnen aus ihren Sitzen scheucht und die Völkerflut in Bewegung setzt. Er wandert als ein großer Hirte im grauen Elenwams durch die verbrannten Steppen, sein Antlitz ist entstellt von Pockenflecken, sein Leib verzehrt und elend; um ihn her schwimmt es und kriecht es von Raupen, Mäusen und Heuschrecken, die er mit dorngeflochtener Geißel fluchend vor sich hertreibt:

In seinen hohlen Blicken lag ein tiefer
und ekelhafter Gram, ein grauer Bart
hing lang und wirr von abgedörrtem Kiefer;
um seine Schultern saß nach Jägerart
ein Tierfell, doch zerfetzt, voll Ungeziefer,
und wie sein Scheitel, grau und dünnbehaart. . . .

Wenig bedeuten die Dramen und Novellen Linggs, aber als Lyriker hat er namentlich in balladenartigen Schöpfungen Vortreffliches geleistet. Geibel, der Lingg als Lyriker einführte, schrieb in der Vorrede zu dessen „Gedichten“ (1853) treffend: „Hier ist

weder wohlfeiles, bloß äußerliches Formtalent noch leichtbefriedigter Dilettantismus; hier ist endlich einmal wieder der notwendige Erguß einer ursprünglichen Dichternatur; hier ist ein neuer, eigentümlicher Inhalt, in eigentümliche, meist scharf ausgeprägte Formen geschlossen." Die drei Sammlungen „Gedichte" (1853, 1868, 1870), die „Schlußsteine" (1878), die „Jahresringe" (1889) und die „Schlußrhythmen" (1901) zeigen das der Mehrzahl der „Münchener" eigene Doppelgesicht, geteilt zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Einesteils suchen sie mit kühner Phantasie die Vergangenheit zu beschwören, andererseits fehlt ihnen auch nicht das zarte Empfinden und der scharfe Blick für Leid und Not der Zeit. Mythus und Geschichte und fernes Weltleben rollt Lingg vor uns auf; nach Dodona und Palästina, Palmyra und Thebais, Pompeji und Capri, Madeira und Catania, Girgenti und Monreale und anderen ruhmreichen Stätten führt uns seine Muse. Die gewaltigen Vorgänge der Geschichte, die hehre Pracht ferner Länder, die großen, ringenden und leidenden Gestalten alter Zeiten, von Praxiteles bis Michelangelo, von Pausanias bis Cromwell, läßt der Dichter an uns vorüberziehen. Wir spüren den schweren Schritt des dunkeln Verhängnisses, das durch das Leben so manches Edlen dahinzog, dem das Leben und das Genie Dornen um das Haupt flocht. In vielen Gedichten Linggs überragt freilich die Phantasie das lyrische Empfinden, die Formkunst den Gefühlsgehalt, doch andere sind herb, innerlich geschaut, ja überwältigend wie die Ballade „Der schwarze Tod": „Erzittre, Welt, ich bin die Pest!" Aber auch in das stille und geheime Leben der Natur weiß Lingg sich mit einer Mystik, die weit eher an Mörike als an Geibel erinnert, zu versenken. Innige und schlichte Lieder gelingen ihm dann wie das schöne:

Immer leiser wird mein Schlummer,
nur wie Schleier liegt mein Kummer
zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
rufen drauß vor meiner Tür,
niemand wacht und öffnet dir;
ich erwach' und weine bitterlich.

Ja ich werde sterben müssen,
eine andre wirst du küssen,
wenn ich bleich und kalt,
eh die Maienlüfte wehen,
eh die Drossel singt im Wald:
Willst du mich noch einmal sehen,
komm, o komme bald!

Ein weit schärfer geschnittenes Gesicht als andere Münchener zeigt Lingg auch in einer großen Zahl von Gedichten, die nicht in die Ferne schweifen, sondern an eigene besondere Erlebnisse anknüpfen und so mitten in der neuen Zeit stehen. Mit der Seele des Kindes weiß der Dichter zu fühlen, mit der armen Schiffersfrau, dem Blinden, dem Invaliden und dem Armen, dessen Geist umnachtet, dessen Gott der Wärter, dessen Erlöser der Tod ist. Die Eisenbahn braust schon durch seine Rhythmen, und das elektrische Licht wird als etwas dem Genie des Forschers Verwandtes gepriesen. Lingg ist ein Suchender, ein Ringender, jedoch ein Dichter von geistiger Bedeutung, ein Lyriker von starker Phantasie, die auch das Alltägliche zu adeln weiß. So konnte er mit Recht in seinem letzten Sonett voll Dank seinen Freunden zurufen:

Ihr kanntet mich, ihr spracht, daß wahre Töne
mein Lied durchwehn und daß auch ich gerungen
für Freiheit und erglüht war für das Schöne.

Gleichfalls von starker lyrischer Begabung, aber zarter, elegischer als Lingg war Julius Grosse, der, als Sohn eines Konsistorialrates in Erfurt 1828 geboren, zuerst Jurist, dann Maler, bald darauf Redakteur in München war (1852—70) und schließlich als Generalsekretär der Schillerstiftung nach Weimar berufen wurde; 1902 starb er in Torbole am Gardasee. Er hat manches formgewandte und empfindungswarme Gedicht geschaffen, das mit denen Geibels sich wohl messen kann, so das tiefe „Sehnsucht":

Sehnsucht, auf den Knieen
schaust du himmelwärts.
Einzelne Wolken ziehen,
kommen und entfliehen,
ewigt hofft das Herz.

Grosses Dramen — z. B. „Tiberius" — und kleinere Epen in Versen — „Das Mädchen von Capri" (1860), „Gundel vom Königssee" (1864) und „Das Volkramslied" (1889) — haben so wenig wie seine Romane Spuren hinterlassen.

Ein Grosse wesensverwandter Lyriker ist Martin Greif. Mit der „Münchener Schule" stand er zwar äußerlich nur in

losem Zusammenhang, gleichwohl folgte er ganz ihren neuklassischen Bestrebungen, ihrem edlen Schönheits- und Formkult. Das Haupt der Münchener Poeten, Emanuel Geibel, hatte die ersten Schöpfungen Greifs streng abgelehnt und ihm geraten, sie dem Feuer zu übergeben, denn zum Dichten fehle ihm „das Zeug". Mörike richtete den Mut des Verzagenden wieder auf. Und er war dessen wohl wert, denn an Unmittelbarkeit des lyrischen Empfindens überragte er die meisten der „Münchener". Ernst Moritz Arndt sagt einmal: „Einfalt, Gradheit, Ehrlichkeit — ich unterstreiche diese drei — das heißt Deutschheit, das ist gottlob bei dem schlichten, unverbildeten und unverdrehten Deutschen noch da." Auf keinen Lyriker nach Uhland möchte dies Wort mehr zutreffen als auf Greif.

Zu Speyer am 18. Juni 1839 geboren, trat der Dichter 1857 als Leutnant in die bayerische Armee, nahm aber 1867 seinen Abschied und ließ sich in München dauernd nieder. 1868 erschien seine erste Gedichtsammlung, bei Cotta; 1902 folgte ein Band „Neue Lieder und Mären". Obwohl der Kunstkritiker Bayersdorfer ihm in dem Büchlein „Ein elementarer Lyriker" eine warme, verständnisvolle Würdigung zuteil werden ließ und Karl du Prel seine „Psychologie der Lyrik" vor allem auf Greifs Dichtung gründete, blieb er zunächst wenig beachtet. Daß er auch heute noch viel umstritten ist, die einen ihn an Goethe und Mörike heranrücken, die anderen die Einfalt als Einfältigkeit, die Einfachheit als Armseligkeit brandmarken, das findet vor allem in Greifs Mangel an Selbstkritik seine Erklärung; seine Lyrikbücher hätten mindestens um ein Drittel schmäler sein sollen; leider sticht er von den übrigen „Münchenern" auch durch Unreinheit und Abgegriffenheit der Reime nicht zu seinem Vorteil ab. In seinen Balladen und Romanzen vermißt man die innere Notwendigkeit und das dramatische Leben. Seine Tragödien „Korfiz Ulfeld" (1873), „Nero" (1874), „Marino Falieri" (1878), „Konradin" (1888), „Francesca da Rimini" (1893), „Agnes Bernauer" (1893) und seinen vaterländischen Schauspielen „Prinz Eugen" (1880), „Heinrich der Löwe" (1887), „Ludwig der Bayer" (1891) — dies Stück wurde

öfter zu Kraiburg in Oberbayern als Festspiel aufgeführt —, „Hans Sachs“ (1894), „General York“ (1899) fehlt es in Handlung und Sprache an Wucht und Kraft; hier wird die „Schlichtheit“ tatsächlich der Tod jeder Wirkung. Große, erschütternde Bühnenwirkungen sind Greif versagt. Er ist vielmehr durch und durch Lyriker. In wenigen Strophen, in ein paar knappen Zeilen ein kleines, stimmungsvolles Bild zu entwerfen, so daß die Natur eine Seele gewinnt, das ist seine Kunst. Als typisches Beispiel kann die kleine lyrische Perle „Vor der Ernte“ dienen:

Nun störet die Ähren im Felde
ein leiser Hauch;
wenn eine sich beugt, so bebet
die andere auch.

Es ist, als ahnten sie alle
der Sichel Schnitt —
die Blumen und fremden Halme
erzittern mit.

Unaussprechliches andeuten, leise an die Saiten unseres Innern rühren, so daß sie mitklingen und nachzittern, darin ist der Dichter Meister. Durch seine Liebeslyrik klingt ein sanft verhaltener Ton wehmütiger Erinnerung und unerfüllter Sehnsucht. Das Eigenartigste erreicht Greif durch seine tief empfundene Symbolik in seinen Naturbildern. Die Kunst, mit der Lenau in manchem seiner Gedichte — z. B. „Sturmesmythe“ — die tote Naturerscheinung zu selbständigem Leben emporzuheben und zu verklären weiß, ist auch Greif nicht fremd; es sei erinnert an das kleine Lied „Die einsame Wolke“:

Sonne warf den letzten Schein
müd' im Niedersinken,
eine Wolke nur allein
schien ihr nachzuwinken.

Lange sie wie sehnend hing
ferne den Genossen,
als die Sonne unterging,
war auch sie zerflossen.

Solch poetisches Stilleben aus der Natur malt Greif mit vollendeter Kunst. Welch tiefen Ausdruck gibt z. B. das „Herbstgefühl“ dem geheimnisvollen Weh, das in uns das Absterben der herbstlichen Natur erregt:

Wie ferne Tritte hörst du's schallen,
doch weit umher ist nichts zu sehn,
als wie die Blätter träumend fallen
und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,
die immer neuem Schmerz erstehn,
wie Wehruf aus entschwundnen Tagen
wie stetes Kommen und Verwehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel
die Stunden unaufhaltsam gehn,
der Nebel regnet in die Wipfel,
du weinst und kannst es nicht verstehn. —

Trotz einer gewissen künstlerischen Ungebundenheit, die die Münchener Poeten, in Äußerlichkeiten zumal, gern zur Schau trugen, waren die meisten doch im Grunde von einer schlicht bürgerlichen Veranlagung. Aus dem Widerstreit, in dem Geibels Lyrik von allem Anfang an mit der stürmisch revolutionären Lyrik der Jungdeutschen sich befand, erwuchsen ihr vor allem die Sympathien, die sie bei dem großen Publikum fand. Da trat 1857 in den Münchener Dichterkreis ein junger Schweizer von wildgenialischem Temperament, Heinrich Leuthold. Eine bittere Jugend, in derber Lust und oft darbend verbrachte Studienjahre, ein wildes Mannesleben und am Ende körperliche und seelische Zerrüttung: das war das Los dieses Hochbegabten, der am 9. August 1827 zu Wetzikon im Kanton Zürich geboren, am 1. Juli 1879 in der Irrenanstalt Burghölzli bei Zürich gestorben ist. Im Kampf zwischen dem Brotstudium und seinen literarischen Neigungen rieb er sich auf. Er war in den sechziger Jahren ein wackerer Streiter gewesen für nationale Politik unter preußischer Führung. Als das Organ dieser Richtung, die von Karl Brater herausgegebene „Süddeutsche Zeitung", im Jahre 1863 von München nach Frankfurt verlegt wurde, folgte er zugleich mit Adolf Wilbrandt dahin. Ein Bezauberer der Frauen, schwankte Leuthold doch zwischen Lebenslust und bitterer Verzweiflung haltlos hin und her und wußte die Hand nicht fest zu halten, die ihm das Glück wiederholt darbot. Unter den Frauen, die er an sich fesselte und doch nicht dauernd zu beglücken verstand, war auch eine Enkelin Wilhelm von Humboldts; und sie war es, die ihn zu seinem Epos „Penthesilea" begeisterte. Aber er stürmte fort durch Glück und Unglück, bis er zusammenbrach.

Leutholds Gedichte gaben Gottfried Keller und Jakob Bächtold nach seinem Tode heraus. Doch erst in Bohnenblust erstand ihm ein würdiger Dolmetsch (3 Bde.). Die Rhythmenfülle erinnert bald an Herwegh, bald an Hölderlin, mit dem sein Schicksal so manchen verwandten Zug teilt. Die Formenschönheit ist bei ihm mit der berückendsten Melodie verbunden. Der Wohllaut täuscht über den Mangel an wirklich Neuem, an Kraft und Tiefe hie und da sogar hinweg. Doch

es wäre ganz verkehrt, allüberall ein seelenloses Wortklangspiel in seinen eigenen Versen und in den Übersetzungen (aus Tibull, Petrarca und Byron und aus französischer Lyrik) zu finden; er rang unermüdlich und nimmer befriedigt nach dem vollendeten Ausdruck, weil dieser seinem Empfinden, seiner Leidenschaft, seiner Schwermut sich nicht fügen wollte. Wer möchte sich jedoch dem Zauber entziehen, der über Liedern wie „Blätterfall", „Die zerfallene Vigne", „Nacht", „Das Mädchen von Rekko" gebreitet ist? Sein heißer Sinn ist ihm wie der Sturmwind, der über die Heide pfeift — die sanfte Blume liebt er nicht: „eine wilde Rose mein Leben ist mit scharfem Dorn" („Eglantine") —, und doch beneidet er den tiefen, blauen, reglosen „Waldsee", denn er kannte einst eine Seele, die ernst und ruhevoll sich der Welt verschloß mit sieben Siegeln, die geschaffen schien, „nur um den Himmel in sich abzuspiegeln". Das Meer ist ihm das Sinnbild aller Schönheit, aller Größe und aller Wildheit:

Endlos groß hinwogendes Meer, wer bist du?
Aus Versehn entfesselte rohe Urkraft?
Oder gab ein Gott, ein Gesetz dir dieses
Amt der Vertilgung?
Oft wie Atemzüge des großen Weltgeists
weht's aus deinen Tiefen; mir ist, als hört' ich
heil'ge Laute, welche der Schöpfungssagen
Rätsel mir lösten.
Doch umsonst mit sterblichem Mund beschwör' ich
jene Geister über den Wassern schwebend;
frag' umsonst .... du spei'st an den Strand als Antwort
Trümmer und Leichen.

Man spürt bei Leutholds Versen, wie es ihm selbst „eine göttliche, erhabene Verschwendung ist", „der Seele Wohllaut hinzustreun im Liede". So richtet er an die Muse die melodischen Zeilen:

Ström', ambrosische Nacht, ströme dein Silberlicht
weich und träumerisch aus über das ewige Meer!
Wieg' in seligen Frieden
dieses müdegehetzte Herz!
Spinnst du wieder, wie einst, lieblicher Gott des Traums
goldne Fäden um mich? Rührt die Erinnerung
sanft die Saiten der Seele,
oder kommst du, Erhabne, selbst?

Doch zu bald mußte er erkennen, daß „die Seele, die melodisch einst erbebte", „ein verstimmt, entsaitet Instrument" werden sollte.

Wie ehrlich und herbe klingt die „Selbstkritik":

... Ein weites Feld lag meinem Streben offen:
Ich rang nach Schönheit, Anmut, Formenreinheit,
groß war mein Mut, zu groß vielleicht mein Hoffen,
zwar ich erhob mich über die Gemeinheit;
doch fehlt mir, der ich reich an Plan und Stoffen,
die wahre Kunstvollendung, Maß und Einheit.

Und wer spürte nicht das Klopfen des heißen, ringenden und leidenden Herzens in dem Sonett von der Tragik des Genies:

... Und doch ward das Genie von jenem greisen
Bettler von Chios bis zu unsern Tagen
verkannt, gehetzt von Hunger, Not und Plagen,
wie die Annalen jedes Volks beweisen.
Vielleicht die größten Dichter sind's und Weisen,
die ungekannt dem Elend unterlagen
und unerforscht wie die erhabnen Fragen
der goldnen Sterne, die am Himmel kreisen.
Doch sind's nicht jene lärmenden Genossen,
die ihre Schmerzen aus beredtem Munde
auf Markt und Gassen vor der Welt ergossen.
Nicht kokettierend mit der eignen Wunde,
nein stolz und trotzig in sich selbst verschlossen
und lautlos gehn die Besten oft zugrunde.

An literarischem Erfolg und an Gunst bei der Lesewelt wurden Geibels Gedichte durch ein kleines Büchlein noch überboten, das zuerst im Jahre 1851 erschien und bis Mitte der neunziger Jahre nicht weniger als 150 Auflagen erlebte. Es waren dies „Die Lieder des Mirza Schaffy" von Friedrich Bodenstedt (geb. 1819 zu Peine in Hannover, 1844 Erzieher im Hause des Fürsten Gallitzin in Moskau, den er nach Tiflis begleitete, 1854 als Professor der slavischen Sprachen nach München berufen, 1867 Hoftheaterintendant in Meiningen, gest. 1892 in Wiesbaden).

Es scheint, daß die gelungene Mystifikation, als seien die Gedichte das Werk eines persischen Dichters namens Mirza Schaffy, also die geschickte, fremdartig reizvolle, morgenländische Einkleidung, einen

nicht unwesentlichen Anteil an dem fabelhaften Erfolg des kleinen, zierlichen Büchleins hatte. In Wahrheit war es eine ziemlich billige Weisheit, die Bodenstedt durch eine spielerisch-pikante Epigrammenform schmackhaft zu machen suchte. Einigermaßen zu erklären ist der Erfolg nur durch die Harmlosigkeit einer lediglich für alltägliche Kost empfänglichen Zeit. Jetzt leben von den Liedern des Mirza Schaffy nur noch wenige in musikalischen Kompositionen fort, wie „Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur", „Wenn der Frühling auf die Berge steigt" und einige Sprüche, die zum Schatze der „Geflügelten Worte" gehören. Von den übrigen zahlreichen Dichtungen Bodenstedts, lyrischen, epischen, dramatischen, ist fast nichts von Dauer geblieben. Dagegen verdienen die Nachdichtungen der Russen Lermontoff und Puschkin (1852—55) und die von ihm im Verein mit Gildemeister, Herwegh, Heyse, Wilbrandt herausgegebene Shakespeare-Übersetzung (1866—72) noch immer Beachtung.

Wie überhaupt die Münchener, hierin getreue Nachfolger der Romantiker, sich um die Verdeutschung ausländischer Literatur das größte Verdienst erwarben: Heyse, Geibel und Leuthold durch Übersetzungen aus fast sämtlichen romanischen und aus den klassischen Sprachen, Schack und Bodenstedt durch die Übertragung orientalischer und slavischer Dichtungen, so folgte auch wenigstens einer von ihnen den Romantikern in ihrer Liebe zum Mittelalter und ihren Bemühungen um die mittelalterlichen Dichtungen: der Schwabe Wilhelm Hertz, neben Uhland einer der feinsten Kenner und glücklichsten Erneuerer unserer alten Literatur. 1835 in Stuttgart geboren, kam Hertz 1858 nach München, wo er als Professor der deutschen Literatur am Polytechnikum bis zu seinem Tode, 1902, lebte. Mit seinen Münchener Freunden hat Hertz die Formenreinheit und die biegsame Gewandtheit gemeinsam, die ihn zu dem besten Übersetzer unserer mittelalterlichen Poesie machte. Seine ziemlich freien Übertragungen von Gottfrieds „Tristan und Isolde" (1877) und Wolframs „Parzival" (1898) sind ebenso wie das „Spielmannsbuch" (1886) — eine Sammlung von französischen Epen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert — von hoher

Vollendung und werden vielleicht länger leben als die eigenen Dichtungen, die sich übrigens auch mehr oder weniger an mittelalterliche Stoffe anlehnen, wie „Lanzelot und Ginevra“ (1859), „Hugdietrichs Brautfahrt“ (1860), „Heinrich von Schwaben“ (1865).

Die Krone seiner epischen Dichtungen ist „Bruder Rausch, ein Klostermärchen“ (1882). Mönche eines Klosters finden in einer Bergesspalte, wo sie Schätze wittern, ein kleines Männlein, es nennt sich Rausch; lange hat es, nachdem es einst alle Krüge des alten Bergkellers geleert, geschlafen, Jahrhunderte hindurch; es ist ein heidnischer Gnom, ein Wichtelmännchen. Bei den Mönchen führt sich Bruder Rausch als Kämmerer, Truchseß und Kellermann ein; bald blüht von seinem Wein die gesundeste Sinnlichkeit in dem ernsten Kloster auf; dann aber verbannt man ihn, und er zieht ins Weite auf Abenteuer, sieht jedoch ein, daß die alte heidnische Gnomenzeit vorüber und daß es das Klügste und Ratsamste ist, mit dem neuen Christen- und Klostergeiste einen Pakt zu schließen und als „frommer Teufel“ zu den Klosterleuten zurückzukehren und ihnen in harmloserer Weise als früher zu dienen. Aber Bruder Rausch ist nicht nur ein Spukgeist, der die Sinne mit Geigenspiel und seinem Liebeszauber berückt und entzückt; er hat Ernsteres zu tun und zu sagen, so in den schönen Worten über das große Rätsel der Welt, das niemand lösen kann:

So ist die Welt. Wie mancher Laut
tönt deinem Herzen so vertraut!
Meinst ihre Worte zu verstehn,
bis jäh die Sinne dir vergehn.
Die dich mit Sehnsucht überquillt
und läßt sie ewig ungestillt;
bald kühn wie junges Werben,
bald trostlos bis zum Sterben.
Es ist ein wundersam Gedicht;
doch seine Deutung findst du nicht. —

Der würdige Guardian erwidert:

All unsre Weisheit ist ein Wahn.
Die Dinge zu benennen,
das heißen wir Erkennen.
Wer faßt das grenzenlose All?
Das ist für uns ein Wort und Schall:
was leben will, das schränkt sich ein:
unendlich sein heißt gar nicht sein!
Ein Wesen ohne Schranken
zersprengt uns die Gedanken.
Drum nimmt man, was die Stunde beut
der Schöpfungstag ist ewig heut.
Das Höchste, was der Geist erfuhr,
lehrt ihn Verzicht. Wir können nur
das Unvergängliche verehren
und nach Vergänglichem begehren.

Mit seinen Landsleuten, den Schwaben, hat Hertz überhaupt die liebenswürdige Mischung von verständiger Nüchternheit, Tiefsinn und herzigem Humor gemein; an Uhland erinnern manche seiner Balladen und Romanzen, an Mörike manches schöne, sinnige Lied. In der reichen Fülle seiner gesammelten lyrischen Dichtungen stehen, neben Minderwertigem, auch sehr beachtenswerte, anmutige Sachen, wie: „In ihrem Schoße", „Lied in der tauigen Frühe", „Unter blühenden Bäumen", „Die Verlassene" u. a.

Schwaben, die Heimat von Wilhelm Hertz, nahm überhaupt an der wiedererwachten, neuromantischen Bewegung einen ganz besonderen Anteil. Hier lebte ja in Mörike noch einer der letzten und größten Nachfahren der Romantik; er übte wie auf Hertz so auch auf eine ganze Reihe jüngerer Schwaben nachweisbaren Einfluß; am stärksten wohl auf Johann Georg Fischer. Dieser, geb. 1816 in Groß-Süßen, unweit des Hohenstaufen, gest. 1897 als Realschulprofessor in Stuttgart, kann sich zwar mit Mörike nicht an elementarer Unmittelbarkeit und Tiefe, mit Uhland nicht an Gegenständlichkeit und Gestaltungskraft messen, gehört aber dennoch zu den beachtenswertesten Lyrikern seiner an Dichtern so reichen Heimat. Er hat Lieder voll köstlicher Einfalt geschrieben und zeigt immer eine eigene, fesselnde Art. Von ihm selbst gelten die Worte, die sich am Anfang seiner echt schwäbischen Idylle „Der glückliche Knecht" finden: „Es dünkt mich, du bist von deiner Heimat Bergen eisenhaltig, bist von deiner Heimat Sonne sonnenfreundlich und von ihren Quellen augenhell geworden." Wahrheit und Keuschheit des Empfindens zeichnet alle seine Dichtungen aus. Liebe, Freundschaft, Wein und dörfliches Leben sind seine Gegenstände, doch auch dem Vaterlande hat er manch kräftig Lied gesungen. In schweren, gärenden Zeiten — 1849 — forderte er mit markigen Worten den einen Mann aus Millionen, der imstande wäre, den Gedanken von Deutschlands Größe und Einheit nicht nur zu fassen, sondern auch durchzuführen. Und als in Bismarck der Erhoffte erschien, da jubelte er ihm zu:

Ersehnt, geweissagt, gehaßt, bewundert,
so geht er durch sein erst Jahrhundert;

dann wird die Jahrhunderte aller Zeiten
der Hochbewunderte durchschreiten. . . .

Er klagt über den Tod des ersten Kaisers und am bittersten über den Sturz des großen Kanzlers:

An den Felsen geschmiedet ist nun der Mann,
der unsern Riesenunverstand erlösen kann.

Des Dichters eigenstes Element aber ist die pantheistische Andacht vor Gott-Natur. Das Erlauschen und Nachfühlen des Naturlebens, besonders in seinen idyllischen Erscheinungen, bietet ihm unablässig neue Wunder und Geheimnisse und neue Seligkeit. Menschenseele und Naturgeist rinnen ihm in eins; in der Natur gibt es nichts, in das er sich nicht mit ganzer Seele einzuleben und das er nicht zum Sinnbild des Menschlichen zu erheben vermöchte. Es ist innerste Gewißheit und ein heiliges Bekenntnis, das er der „Freundin Erde" widmet:

Sie sagen, daß ich Gott vergessen,
seit ich mich ganz zu dir gewandt
und ganz dein höchstes Glück besessen
und ganz dein tiefstes Weh erkannt.

Doch er, der über mir und ihnen
die Herzen, wie er will, beglückt:
der weiß, ob ich ihm wollte dienen,
wenn ich die Welt ans Herz gedrückt.

Drum bis sich Leib und Seele trennen
und dieser Staub zu Staube fällt,
ich werde keinen Gott bekennen,
den man getrennt von dieser Welt.

Solche Naturmystik und Naturandacht gehört zur schwäbischen Eigenart; es sei hier gleich auch an den von Fischer angeregten, etwas jüngeren schwäbischen Dichter-Bauer Christian Wagner (geb. 1835 in Warmbronn bei Leonberg, gest. 1918) erinnert, der sich in seinen „Sonntagsgängen" (1884 ff.) in ähnlichen pantheistischen Gedankenstimmungen bewegt oder aber in seinen Blumenliedern (z. B. „Die Anemonen") in märchenhaften Naturbeseelungen schwelgt.

Bis zum Alter blieb Fischer frisch, humorvoll und heißempfindend. Die Lieder, die der Greis unter dem Titel „Mit achtzig Jahren" herausgab, zeigen in gleicher Frische und Lebendigkeit die Züge der Eigenart des Jünglings und des Mannes. Nach der Krankheit jubelt er:

Ja, die Flut ist nun durchschwommen,
die so schwer dem Nachen drohte,
und die alten Kräfte kommen;
täglich bringt ein neuer Bote:
Frühlingslust schon vor dem Märzen,
all die süßen jungen Triebe
und das Pochen in dem Herzen
mit der unverlernten Liebe.

Hätte Fischer nicht so unmittelbar in Mörikes Nähe gestanden, so würde man ihm wahrscheinlich eine größere Beachtung geschenkt haben; dann hätte er sich vielleicht auch eigenartiger und selbständiger entwickelt. Der Schatten des Größeren lag drückend auf ihm. Ein ähnliches Schicksal hatte auch der gleichfalls Mörike befreundete Schwabe Hermann Kurz, geb. 1813 zu Reutlingen, gest. 1873 als Universitätsbibliothekar in Tübingen. Sein kulturgeschichtlicher Roman „Schillers Heimatjahre" (1843) wurde schon erwähnt; bedeutend, nur etwas zu breit geraten ist ferner seine kernig realistische, tragische Dorfgeschichte „Der Sonnenwirt" (1855). Auch in manchen seiner Lieder, in mancher humorvollen kleinen Erzählung und in seinen Übersetzungen von Moore, Byron und Ariost, ferner in der Übertragung von Gottfrieds „Tristan und Isolde" — die freilich durch die von Hertz in Schatten gestellt wurde — lebt ein feiner dichterischer Geist. Kein Geringerer als Mörike weihte ihm die herzlichen Zeilen:

Sei mir, Dichter, willkommen! Denn dir hat wahrlich die Muse
heiter Lippen und Stirn und beide die glänzenden Augen
mit unsprödem Kusse berührt, so küsse mich wieder!

Aber Kurz hat im ganzen das Große, das er versprochen, nicht halten können; man hat bei allen seinen Werken neben der Freude über manche Schönheit ein Gefühl von Unzulänglichkeit seines Könnens; seiner Phantasie und Ausdrucksfähigkeit ist etwas Stockendes und Schwerfälliges eigen; darüber vermögen auch die liebevollen Bemühungen seiner gleichfalls dichterisch begabten Tochter Isolde, von der noch später zu handeln sein wird, nicht hinwegzutäuschen.

Während Dichter wie Kurz und Wilhelm Hertz durch feinsinnige Übersetzungen die mittelalterlichen Dichtungen wieder lebendig zu machen suchten, erreichte ein anderer Schwabe wohl die volkstümlichste Neubelebung der deutschen Vergangenheit dadurch, daß er selbst wie ein Fahrender, wie ein Troubadour sang und lebte: Joseph Viktor Scheffel, geb. 16. Februar 1826 in Karlsruhe.

Scheffels Vater war badischer Major, sein Geschlecht stammte aber aus der Lechfeldgegend im bayerischen Oberschwaben; Scheffels Mutter war im Hegau am Bodensee beheimatet, einer Gegend, die der Sohn vor anderen dichterisch verherrlichte. Seine Studentenzeit verbrachte er zuerst in München, dann in fröhlichem Burschenschaftstreiben in Heidelberg und zuletzt in Berlin. Schon während seiner Studienzeit, 1847 und 1848, veröffentlichte der junge Rechtsstudierende in den Münchener „Fliegenden Blättern" die „Lieder eines fahrenden Schülers", den poetischen Niederschlag fröhlicher Burschenfahrten, die er teils von Heidelberg aus in den Odenwald und Schwarzwald, in die Vogesen und an den Rhein, teils von Berlin aus an die Ostsee und nach Rügen, in die Wesergegenden und den Harz sowie nach Thüringen unternommen hatte. Auch im späteren Leben bewahrte sich Scheffel die Wanderlust, die ihn auch in den deutschen und österreichischen Alpen viel umherführte. In Heidelberg war er Mitglied eines unter Vorsitz Ludwig Häussers jeden Mittwoch tagenden Stammtisches, der sich „den Engeren" nannte; hier entstanden seine ersten lustigen Lieder, die aber erst viel später im „Gaudeamus" gesammelt wurden. An der nationalen Bewegung des Jahres 1849 nahm Scheffel lebhaften Anteil und befand sich einige Zeit als Sekretär des Reichskommissars Welcker den Ereignissen nahe in Frankfurt a. M. Im Jahre 1848 leitete er in Karlsruhe die „Vaterländischen Blätter" und beteiligte sich im Mai des Jahres als Bürgerwehrmann an der Verteidigung des Karlsruher Zeughauses gegen die Revolution. Zu Anfang 1850 war er am Bezirksamt des vom Fridolinsmünster überragten, malerisch gelegenen alten Städtchens Säckingen am Oberrhein tätig, und aus den geschichtlichen Ortsstudien, zu denen sich ihm hier die Gelegenheit bot, sowie aus den Berührungen mit der urwüchsigen Bevölkerung des „Hauensteiner Landes" ergaben sich ihm die ersten Grundmotive zu seinem „Trompeter". Mehr und mehr reifte in Scheffel der Entschluß, der juristischen Laufbahn den Abschied zu geben; zunächst in der Absicht, seine Veranlagung zum Maler zu erproben, trat er im Mai 1852

eine Reise nach Italien an. Von dem damaligen frohen Künstlertreiben in den Albaner und Sabiner Bergen und dann in Rom berichten das schöne Gedicht „Abschied von Olevano" im „Gaudeamus" und die „Römischen Episteln". Im Winter 1852 auf 1853 lernte er in Rom durch Vermittlung des beiderseitigen Freundes Eggers den jugendlichen Paul Heyse kennen, mit dem er im März 1853 nach Capri ging, wo er binnen sechs Wochen seinen „Sang vom Oberrhein", den „Trompeter von Säckingen", niederschrieb. Eigene Herzenserlebnisse spielten in diese Dichtung hinein; noch mehr ist dies der Fall in dem Roman „Ekkehard", den Scheffel alsbald nach seiner Rückkehr in die Heimat in Karlsruhe zu schaffen begann. Kurze Zeit hatte er dem Wunsche seines Vaters gemäß den Plan verfolgt, sich an der Universität Heidelberg als Dozent der Rechtswissenschaft niederzulassen; bei den Studien, die er zur Vorbereitung machte, stieß er auf die „Casus Sancti Galli", die St. Galler Klostergeschichten, und schöpfte aus ihnen die erste Anregung zu jenem Roman. Auf Veranlassung des Heidelberger Germanisten Adolf Holtzmann begann der Dichter im Winter 1853/54 die Übersetzung des von Ekkehard I verfaßten, von Ekkehard IV überarbeiteten lateinischen Epos „Waltharius manu fortis", und bei dieser Arbeit reifte vollends der Ekkehardplan. Die Ausgestaltung erfuhr auch diese Dichtung durch ein Herzenserlebnis.

Scheffels Jugendgeliebte hatte sich mit einem anderen verlobt, und so erhielt er auf seine Werbung eine Abweisung, die ihn um so schwerer traf, je weniger er darauf vorbereitet war. Die bitteren Kämpfe, in denen er nach und nach seine Leidenschaft beschwichtigte und seiner verwundeten Seele Entsagung abgewann, spiegeln sich in der Herzensgeschichte des Helden jenes Romans, Ekkehard, und in dessen Ringen um Ruhe und Gelassenheit wider. Schon im Februar 1855, also in wenig mehr als einem Jahr, war der Roman vollendet, der den jungen Dichter rasch berühmt machte. Noch im gleichen Frühjahr begleitete Scheffel den Maler Anselm Feuerbach, der eben in Karlsruhe sein Gemälde „Tod des Pietro Aretino" vollendet hatte, nach Venedig und faßte dort den Plan zu einem

neuen Roman. Er sollte in Venedig zur Zeit Aretinos und Tizians spielen und als Mittelpunkt dessen Schülerin, Irene von Spielberg, haben, die einem deutschen Geschlecht entstammte und von Tasso nach ihrem frühen Tode verherrlicht wurde. Aber die Cholera zwang die beiden jungen Deutschen zur Flucht nach Castell Toblino, von wo aus Scheffel das schöne „Gedenkbuch" an den „Engeren" nach Heidelberg sandte. Auf der Heimkehr hielt er sich in Meran auf. Hier zog er sich bei einer Besteigung des Ifinger eine Gehirnhautentzündung zu; sie hat den Grund zu einem Nervenleiden gelegt, von dem der Dichter sich fortan nie mehr ganz erholte. Nach einer längeren Reise in Südfrankreich weilte er im Winter 1856/57 in München in angeregtem Verkehr mit den dortigen Dichter- und Künstlerkreisen. Scheffel hatte sich seine Schwester Marie, die sich als Malerin ausbildete, als Urbild für die Irene von Spielberg gedacht und sie nach München kommen lassen, hier aber erkrankte sie am Typhus und starb nach kurzem Krankenlager. Es war ein schwerer Schlag für den Dichter, und er vollendete nun weder jenen venezianischen Roman noch einen anderen, zu dem ihn der Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar zu gewinnen hoffte und der die Zeit des Sängerkrieges auf der Wartburg lebendig machen sollte. Umfassende Vorstudien zu diesem vielberufenen Wartburgroman beschäftigten Scheffel in Donaueschingen, wo er vom 1. Dezember 1857 bis Mai 1859 das Amt eines fürstlich Fürstenbergschen Bibliothekars bekleidete, und er setzte sie auch noch in den nächstfolgenden Jahren an den verschiedensten Orten, in Schloß Banz bei Bamberg, auf Frauenwörth im Chiemsee, in St. Wolfgang im Salzkammergut eifrig fort. Jedoch noch vor Ende 1860 mußte sich der Dichter wegen eines schweren Anfalls seines nervösen Leidens einer Kuranstalt im Kanton Aargau anvertrauen, und der Roman blieb liegen. Nur die kleine Erzählung „Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers", die „Bergpsalmen" sowie vor allem das Liederbuch „Aus Heinrich von Ofterdingens Zeit", dem er den Titel „Frau Aventiure" gab, traten als Ergebnisse jener Vorarbeiten an die Öffentlichkeit. Der fast einzigartigen

Volkstümlichkeit, welche der „Trompeter“ und „Ekkehard“ gewannen, konnte Scheffel leider nicht recht froh werden, seine hochgradige Nervosität erschwerte ihm und seinen Hausgenossen das Leben. Er hatte sich 1864 mit Freiin von Malzen, der Tochter des bayerischen Gesandten in Karlsruhe, vermählt, aber 1866 trennten sich die Gatten, nachdem der Ehe ein Sohn entsprossen war. Der größte literarische Erfolg sollte dem Dichter aber noch zuteil werden, als er sich 1867 entschloß, seine teilweise schon in die Kommersbücher übergegangenen oder handschriftlich verbreiteten humorvollen Trink- und Gesellschaftslieder „aus dem Engeren“ mit anderen Liedern zu vereinigen. Diese waren ihm auf seinen Wanderungen in Deutschland, Tirol und Italien zugewachsen, und in ihnen kommt die Freude an der heimatlichen Natur und Geschichte überall zu lebensvollem Ausdruck. Dieser Sammlung gab er den Titel: „Gaudeamus! Lieder aus dem Engeren und Weiteren.“ Im Jahre 1870 stand Scheffel auf der Höhe seines Ruhmes. Er kaufte sich 1872 in Radolfzell am Bodensee an und verlebte hier fortan die Sommer, seine dichterische Tätigkeit auf gelegentliche Festlieder beschränkend; am 9. April 1886 starb er in Karlsruhe.

Scheffel ist unter den deutschen Dichtern wie kein zweiter der Liebling der Jugend geworden, und er verdient es. Das reifere Alter wird ihm kritischer gegenüberstehen und findet in seinen Dichtungen allerlei Schwächen. Gleich sein erstes Werk, „Der Trompeter von Säckingen“, ist zweifellos reich an solchen, aber die liebenswürdige Romantik, die lyrische Stimmung, die frische Fröhlichkeit, der kecke Humor und die leise Ironie, die es erfüllen, lassen die Mängel in den Hintergrund treten; diese liegen vor allem in der etwas oberflächlichen Charakterzeichnung der handelnden Personen sowie in der allzu bequemen Lösung des Konflikts. Das Kostüm der Barockzeit, der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, in welches der Dichter die Fabel gekleidet hat, ist auch nur mehr äußerlicher Zierat. Immerhin ist es Scheffel gelungen, die abenteuerliche Geschichte des verwiesenen Heidelberger Rechtsstudenten Werner Kirchhof, der in Begleitung seiner Trompete in die Welt zieht und sich die Gunst des Freiherrn und die Liebe der Jungfer Margarete erbläst, auch

mit eigenem Leben zu erfüllen. Wenn nicht neue, so doch anmutige Töne findet der Dichter vor allem für die Poesie der ersten Liebe zweier junger Menschenherzen. Was Jung Werner und Jungfer Margarete in Liedern der Sehnsucht und glücklicher Erfüllung in die Welt hinaussingen, was Hiddigeigei, ein harmloser Abkömmling des Katers Murr, auf des Daches First philosophiert, was der stille Mann in der Erdmannshöhle über das Grundwesen der Welt zu sagen weiß, das ist alles echt empfunden, und daher ist es auch volkstümlich geworden.

Einen großen Fortschritt weist der nur zwei Jahre nach dem „Trompeter" entstandene historische Roman „Ekkehard" auf. Dichterische Phantasie und einsichtige Geschichtsforschung haben in diesem Werk einen glücklichen Bund miteinander geschlossen. Vielleicht war sich aber der Dichter selbst darüber nicht vollständig klar, daß doch nicht das sorgfältige Quellenstudium und auch nicht die Vertiefung in den Geist und in die Kultur des zehnten Jahrhunderts, in dem die Geschichte spielt, dasjenige an diesem Roman ist, was ihm sein dauerndes Leben verleiht. Gewiß weiß der Dichter uns das Leben in den Klöstern und auf den Burgen anschaulich zu machen und poetisch zu verklären, die alemannische Vergangenheit in historisch treuen Bildern und lebensvollen Einzelzügen aufzuwecken, uns in die Zeitbildung und Zeitsitte des zehnten Jahrhunderts zu versetzen, so daß unter anderem auch die Ungarnbedrängnis, die das Jahrhundert erfüllte, vor uns lebendig wird. Der poetische Reiz und Zauber aber, den der Ekkehardroman besitzt, liegt nicht in dieser mehr äußerlichen Einkleidung. Sondern als echter Dichter versteht es Scheffel, die Menschen des zehnten Jahrhunderts wirklich zu beseelen und solche Gestalten zu schaffen, die uns als Blut von unserem Blut erscheinen. Er erweist sich nicht nur in der äußeren Einkleidung, die er seiner Erzählung gibt, als echter poetischer Realist, sondern auch in der Art, wie er die seelische Entwicklung seiner Helden und Heldinnen gestaltet. Das ist das Bedeutende am „Ekkehard", daß er uns zu dramatischer, ja tragischer Höhe gesteigerte Menschenschicksale vorführt, die unsere

Herzen bewegen und erschüttern. Wir erleben die Geschichte von der stolzen Herzogin und dem armen, an sein Mönchsgelübde gebundenen Kaplan, die einander lieben und es doch nicht gestehen dürfen — sie der leuchtenden Flamme und er dem dunklen Nachtfalter gleich, den jene versengt —, mit innerlichstem, tiefstem Anteil. Wir sehen mit Ergriffenheit, wie das feine, verstrickende Gespinst süßer Minne die Sinne und die Seelen umschlingt und wie heimliche Tücke schleicht, die den Umneideten ins Verderben stürzt. Wir lesen in der Seele der stolzen Frau Hadwig, wie jeder Sieg, den der geliebte Mann über sich selbst gewinnt, sie kränkt und demütigt, weil sie sich mit ihren stillen Beweisen der Zuneigung unverstanden wähnt. Und als endlich sein mühsam zurückgehaltenes Gefühl in wildem Fieber, in frevlem Wort und frevler Tat hervorbricht, da erscheint sie nicht minder gekränkt und gedemütigt vor den boshaften Zeugen. Auf das feinste verstricken sich die Schicksale des den Vergil lesenden Paares mit den Schicksalen einer Dido und eines Äneas, aber als die Katastrophe hereingebrochen ist, verbleibt dem Mönch nur die Flucht, nicht nur vor der Klostersühne, sondern vor sich selbst. Die hehre Gebirgseinsamkeit des Wildkirchleins am Säntis und das dichterische Schaffen am Waltharilied, in dem der Geist der Heldenzeit wild und schaurig, wie Rauschen des Sturmes im Eichwald, weht, schenken dem gequälten Herzen Vergessen und Versöhnung. — Aber nicht allein Hadwig und Ekkehard fesseln uns; auch alle die Nebengestalten des Romans sind von Klarheit und Wahrheit umleuchtet; die reizende, schelmische Praxedis, die schöne Griechin, der trinkfeste Herr Spazzo, der Kämmerer und wackere Kämpe in der Hunnenschlacht, die lieblichen Hirtenkinder Hadumoth und Audifax, sowie der Leutpriester und der Alte in der Heidenhöhle, ja selbst der kleine, ungefüge Hunne Kappan in seiner drolligen Ungeschicklichkeit. Wir sehen in die anmutreiche alemannische Landschaft und in das Burgleben auf dem Hohentwiel hinein, in das Leben des Klosters mit seinen gar verschieden gearteten Insassen, in das der Klausnerin und der Waldfrau, und überall zucken jene feinen Lichter des Humors und

des warmen menschlichen Verstehens auf, das doch erst Blut in die Schemen gießt und der Darstellung den geheimnisvollen Glanz verleiht.

Eine große, umfassende Dichtung wie der „Ekkehard" sollte Scheffel nicht ein zweitesmal gelingen. Die Erzählung „Hugideo", die er 1857 unter dem Eindruck des Todes seiner geliebten Schwester Marie niederschrieb, als er sich selbst mit Todesgedanken trug, ist in ihrer Art ein kleines Meisterwerk, aber zu traurig und düster, als daß sie hätte volkstümlich werden können. Dann kam der unglückliche Plan des Wartburgromans. Die Novelle „Juniperus", die davon allein Gestalt gewann, — die ergreifende Geschichte zweier Freunde, die sich um der Liebe zu einem und demselben Mädchen willen entzweien, — zeigt, daß des Dichters Kunst nicht erlahmt war, und läßt uns bedauern, daß er das Feld der historischen Novelle nicht weiter ausgebaut hat. Eine Frucht der kultur- und literargeschichtlichen Studien, die der Dichter für den Wartburgroman unternahm, ist auch das unter dem Titel „Frau Aventiure" erschienene Liederbuch „aus Heinrich von Ofterdingens Zeit". Ganz verständlich werden uns die hier gesammelten Lieder nur, wenn wir sie uns der beabsichtigten größeren Dichtung einverleibt denken; ihren Mittelpunkt sollte der mythische Heinrich von Ofterdingen, der Held des Wartburger Sängerwettstreits, der Gegner Wolframs, bilden, in dem Scheffel den Dichter des Nibelungenliedes gefunden zu haben glaubte. Mit ihm scheint er sich auch gelegentlich selbst gleichzusetzen, wie einst im „Ekkehard" mit dem Dichter des Waltharliedes; er legt ihm Verse in den Mund, in denen er deutlich auf sein eigenes Geschick und Leid anspielt, wie in der ergreifenden Strophe des Liedes „Am Traunsee":

Endlich, endlich, milder Friede,
kehrst du wieder in mir ein —
grimmer Schmerz löst sich im Liede,
in dem Wind entschwebt die Pein.

Bleicht und schwindet, wüste Träume,
steig zu Grabe, Wahnsinnsnacht:
ferne blaue Alpensäume
mahnen, daß ein Tag noch lacht!

Freilich müssen wir es begreiflich finden, daß diese Lieder bei aller Kunst der Anempfindung, die Scheffel hier entfaltete, nicht volkstümlich werden konnten. Um so mehr ward dieser Erfolg jenem

anderen Liederbuch, das Scheffel im Jahre 1867 zusammenstellte, — „Gaudeamus“ — zuteil. Solange der deutsche Student fröhlich den Becher kreisen läßt, werden die von übermütigstem Jugendhumor erfüllten Lieder lebendig bleiben: vom Ichthyosaurus und Tazzelwurm, vom Guano und Asphalt, vom Pumpus von Perusia und vom Enderle von Ketsch, von der Teutoburger Schlacht und von Hildebrand und seinem Sohne Hadubrand, vom Rodensteiner und vom heiligen Veit von Staffelstein. Nicht ganz auf gleicher Höhe mit diesen in lustiger Jugendzeit erwachsenen „Liedern aus dem Engeren“ steht der Anhang ernster Lieder, den der Dichter noch beifügte, unter dem Titel „Aus dem Weiteren“. Es sind in der Hauptsache gelegentliche Früchte der zahlreichen Wanderungen in den deutschen und österreichischen Alpenländern, am Rhein und im Schwarzwald, und sie besingen in feierlicheren Tönen die ihm durch Natur und Geschichte lieb gewordenen Stätten, wie den Trifels, Wasgenstein, Runglstein und Zavelstein. Aber nur wenige dieser Gedichte sind so lebensfrisch geraten, wie das allbekannte, an der Spitze der Sammlung stehende, noch in der Studentenzeit entstandene Lied „Ausfahrt“:

Berggipfel erglühen,
Waldwipfel erblühen
von Lenzhauch geschwellt:
Zugvogel mit Singen
erhebt seine Schwingen,
ich fahr in die Welt!

Mir ist zum Geleite
in lichtgoldnem Kleide
Frau Sonne bestellt;
sie wirft meine Schatten
auf blumige Matten,
ich fahr in die Welt!

Mein Hutschmuck die Rose,
mein Lager im Moose,
der Himmel mein Zelt:
mag lauern und trauern,
wer will, hinter Mauern,
ich fahr in die Welt!

Mitten in Scheffels jugendfrohe Schaffenszeit versetzen uns noch die launigen „Episteln“, die er in den fünfziger Jahren teils aus Säckingen in die Heimat, teils aus der Schweiz, Italien, Rom, Venedig, Toblino und Meran an die „Engeren“ nach Heidelberg schrieb; sie wurden gleich seinen prächtigen „Reisebildern“ erst nach dem Tode des Dichters gesammelt. Der späteren Zeit Scheffels entstammen nur noch schwermütig ernste Dichtungen, wie

die „Bergpsalmen", die, wenigstens äußerlich, auch mit dem Wartburgroman in Zusammenhang stehen und zu Anfang der sechziger Jahre teils auf dem Schafberg am Mondsee, teils auf dem Faulhorn bei Interlaken entstanden sind.

Mit dem Mißlingen des unglückseligen Wartburgromans war Scheffels Schaffensfreudigkeit und Schaffenskraft erloschen, und seine Leier war, von gelegentlichen Festgedichten abgesehen, verstummt. Gleichwohl hat die deutsche Literaturgeschichte allen Grund, Scheffel hochzustellen und in Ehren zu halten. So wie er, mit vollen Händen, haben nur wenige deutsche Dichter Frohsinn ausgestreut. Aber auch Scheffel ist ein Beispiel für die alte Erfahrung, daß der Humor im Grunde aus einer schwermütigen Lebensanschauung herauswächst und daß gerade solche dichterische Schöpfungen, die so recht zum freudigen Genusse einzuladen scheinen, von ihrem Urheber unter Schmerzen geboren wurden.

Die Wirkung der Scheffelschen Dichtungen auf die weitere Entwicklung der Literatur ist leider nicht sehr erfreulich gewesen. Der „Ekkehard" entfesselte eine Flut von philologisch-historischen Romanen, und die epischen und lyrischen Schöpfungen fanden gleichfalls mehr begeisterte als berufene Nachahmung. Zwar verdrängte zunächst Scheffels „Trompeter" so gesucht romantisierende Dichtungen wie „Otto der Schütz" (1846) von dem Bonner Kunstgeschichtsprofessor und achtundvierziger Revolutionär Gottfried Kinkel (1815—82) — berühmter noch als durch seine Schriften wurde er durch seine romantische Flucht aus dem Spandauer Gefängnis, zu der ihm Karl Schurz verhalf — oder die süßliche „Amaranth" (1849) von dem noch durch seinen philiströsen Lebensroman „Hermann Stark" (1869) und das gutgemeinte, aber lederne „Lied vom neuen Deutschen Reich" (1871) bekannt gewordenen Freiherrn Oskar von Redwitz (1823—91) aus Franken und das leichtgeschürzte, jugendfrisch sprudelnde und in anmutiger Form sich wiegende, jetzt freilich uns altmodisch anblickende Märchenepos „Waldmeisters Brautfahrt" (1851) von Otto Roquette (geb. 1824 zu Kotoschin, gest. 1896 als Professor der

Literaturgeschichte am Polytechnikum in Darmstadt) oder endlich „Was sich der Wald erzählt" von dem liebenswürdigen und fruchtbaren Lustspieldichter Edlen von Putlitz (1821—90). Aber was dann von Scheffels eigenen Nachfahren, wie Julius Wolff (geb. 1834 zu Quedlinburg, gest. 1910 zu Berlin), geleistet wurde, war als Kunst im höheren Sinne auch nicht anzusehen. Jedoch Wolffs Dichtungen entsprachen in ihrer konventionellen Glätte dem breiteren Zeitgeschmack und fanden begeisterte Leser. Es genügt, einige Titel der sogenannten „Mären", „Aventiuren", „Schelmenlieder" oder auch „Romanzen" dieses fruchtbaren Schriftstellers zu nennen. Den Gedichten „Aus dem Felde" (1871), unter denen „Die Fahne der Einundsechziger" noch jetzt viel zu Deklamationen verwendet wird, folgte 1874 „Till Eulenspiegel redivivus, ein Schelmenlied", 1875 „Der Rattenfänger von Hameln, eine Aventiure", 1877 „Der wilde Jäger", 1879 „Tannhäuser", 1886 „Lurlei", 1892 „Der fliegende Holländer, eine Seemannssage", 1898 „Der Landsknecht von Cochem, ein Sang von der Mosel". Noch schwächer waren die Romane Julius Wolffs, die meistens dem älteren deutschen Städteleben entnommen waren: „Der Sülfmeister" (1883), „Der Raubgraf" (1884), „Das Recht der Hagestolze" (1887), „Die Hohkönigsburg" (1902).

Fraglos bedeutender als Wolff ist der gleichfalls von Scheffel abhängige Rudolf Baumbach (geb. 1840 zu Kranichfeld an der Ilm, gest. 1905 als Hofrat in Meiningen). Baumbach verstand es, die alten volkstümlichen Töne der Deutschromantiker zu erneuern, und sang sich wie diese ins Herz des Volkes hinein; auch kleine poetische Geschichten wußte er in reizvoller Darstellung vorzuführen („Abenteuer und Schwänke" 1883; „Kaiser Max und sein Jäger" 1888). In den melodischen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1878), den „Liedern von der Landstraße" (1881), den „Spielmanns- (1882) und Wander- (1883) und Thüringer Liedern" (1891) sprudelt ein frischer Quell harmloser Laune, innigen Naturssinns und feuchtfröhlicher Weinliebe. Schon über seinem Erstlingswerke, der slowenischen Alpensage „Zlatorog" (1877), lag eine fröh-

liche Frische; nicht minder anmutig war der Sang von „Frau Holde“ (1880). Ernstere Maßstäbe darf man freilich an diese spielerische, vielfach eintönige Neuromantik von minniglichem Sichfinden und Meiden und Scheiden, von Wein und Gesang nicht legen; wirklich bleibender Gehalt ist nicht in ihr, wenn auch die „Lindenwirtin“, die junge, noch lange unter den Studentenliedern fortleben wird.

Im ganzen ist doch diese ganze „Butzenscheibenlyrik“, diese „Mären-“ und „Aventiuren“-Dichtung eine mehr bedauerliche als erfreuliche Erscheinung. Auch das namentlich in katholischen Kreisen so vielgerühmte Epos „Dreizehnlinden“ (1878) von Friedrich Wilhelm Weber verdient wohl kaum die hundert Auflagen, die es in fünfundzwanzig Jahren erzielte. Weber, geb. 1813 zu Althausen in Westfalen, war als Student ein fröhlicher Wanderer, wirkte dann als Arzt, zog sich aber von dieser Tätigkeit 1867 zurück und starb 1894 in Nieheim bei Höxter. Er ist eine weit kräftigere Erscheinung als Wolff und auch Baumbach, ein Kernwestfale; seine Eigenart tritt uns vor allem in seinen lyrischen Gedichten (1881, 1892, 1895) anziehend entgegen. Auch in „Dreizehnlinden“, das den Kampf der Sachsen und der Franken, des Heidentums und des Christentums zur Zeit Ludwigs des Frommen veranschaulicht, sind viele Einzelschilderungen — wie die vom Habichtshofe, von der Feuersbrunst, dem Klosterleben — wirkungsvoll und schön, und die Sprache ist trotz mancher altertümelnder und dunkler Wendungen nicht ohne Reiz. Doch können wir den Helden Elmar, den stolzen Sachsenjüngling, in seinen Seelenvorgängen nur schwer verstehen; er ist zu edel und zu — töricht, wenn er seinen feigen Gegner in einer Großmut, die üble Folgen tragen muß, immer wieder verschont. Der Umwandlung zum Christentum fehlt die tiefere Begründung; Elmar wird aus dem Saulus ein Paulus, aber wie sich dies vollzieht, überläßt der Dichter der Phantasie des Lesers sich auszumalen. Auch die äußere Ehrenrettung Elmars tritt am Ende gar zu gewaltsam ein. Webers zweite epische Dichtung („Goliath“ 1882) mit ihrer nicht überzeugenden Verherrlichung des vierten Gebotes hatte wenig Erfolg

und ist trotz mancher erhabener Naturschilderungen ohne besondere dichterische Bedeutung.

An Webers „Dreizehnlinden" mag hier auch gleich noch eine Dichtung angereiht werden, die ihr verwandt und öfter mit ihr verglichen wurde: die „Irmela" (1887) des evangelischen Pfarrers Heinrich Steinhausen (geb. 1836 zu Soran, gest. 1917). Ihr Schauplatz ist das Zisterzienserkloster Maulbronn, die Zeit das vierzehnte Jahrhundert. Viel Anklänge an die abenteuervollen Erzählungen der Romantiker finden sich darin; über die seelischen Vorgänge gleitet die Dichtung ziemlich oberflächlich hin, und so steht das Ganze, dichterisch gewertet, auch nicht viel höher als eine Aventiure von Julius Wolff. Ein greiser Klosterbruder, Diether, erzählt zwei Gesellen seine Jugendgeschichte. Das ist die Einkleidung. Diether war als Waise dem Kloster übergeben worden und hatte die Gunst des Abts Albertus gewonnen, der ihn zum Maler ausbilden ließ. Von diesem nach Speier entsandt, wird er auf die Elzeburg des Grafen Eberhard verschlagen, unterrichtet dessen Tochter Irmela in der Kunst des Schreibens und gewinnt ihre Liebe. Aber auf der Rückkehr nach Maulbronn, eben nachdem er seine adelige Abkunft erfahren hat, fällt er in die Hände des Speierer Bischofs, der um Irmela für seinen Neffen wirbt. Um das bedrohte Leben des Geliebten zu retten, gibt es für Irmela nur eine Bedingung, in die Verlobung mit des Bischofs Neffen zu willigen und Diether den Absagebrief zu schreiben. Noch vor der Vermählung aber stirbt Irmela und hinterläßt dem Geliebten, der inzwischen trostlos in der Welt umhergeirrt ist, einen Brief, der ihm alles aufklärt. — Künstlerisch erheblich wertvoller, wenn auch weniger erfolgreich waren einige kleinere Erzählungen Steinhausens: „Markus Zeisleins großer Tag" (1883), „Herr Moffs kauft sein Buch" (1889), „Heinrich Zwiefels Ängste" (1899). Hier erwies sich Steinhausen als gemütvoller Erzähler von frischem Humor.

So hat die neuromantische Strömung, wenn man von Scheffel und Hertz absieht, nicht allzu viel Erfreuliches hervorgebracht; man hatte eben von der Romantik nur das Gewand geborgt und nicht der

Wilhelm Hertz
Gemälde von Franz v. Lenbach.

Joseph Viktor von Scheffel
Gemälde von Anton v. Werner

Richard Wagner
Gemälde von Franz v. Lenbach

Kern ihres Wesens erfaßt. Auch fehlte es allen diesen Poeten an der menschlichen Bedeutung, die doch letztlich allein auch den Dichter groß machen kann. An menschlicher und auch an künstlerischer Bedeutung — die uns besonders Chamberlain, Glasenapp und G. Adler gedeutet haben — überragt sie alle um Haupteslänge der Dichterkomponist Richard Wagner (1813—83), in dem wir neben Hebbel überhaupt das größte schöpferische Genie dieses Zeitraumes auf ästhetischem Gebiet sehen dürfen. Wagner legte seinen Opern nicht, wie es bisher fast ohne Ausnahme üblich war, fremde „Libretti" zugrunde, sondern war Komponist und Dichter in einer Person, ja der Dramatiker brach immer stärker und selbstherrlicher bei ihm hervor. Auch die Besonderheit seiner ästhetischen Absichten, die auf die Verschmelzung des Dramas und der Oper in einer höheren Einheit, dem musikalischen Drama, gerichtet waren, und die erfolgreiche Wiederbelebung der deutschen Mythologie und Heldensage wie der poetischen Stoffwelt des Mittelalters überhaupt und somit die Bereicherung unserer Geistesbildung geben ihm einen Ehrenplatz in unserer Literaturgeschichte.

Wagner knüpfte sowohl in seinen ästhetischen Anschauungen wie auch in seinen Dichtungen bewußt und nachdrücklich an die Romantiker, Schlegel, Novalis, Tieck, E. T. A. Hoffmann, an. Ihnen gleicht er auch in der Neigung zur Überspannung seiner Ideen wie in seinem ganzen „exaltierten" Wesen. „Der meiner Natur normale Zustand", sagte er selbst, „ist Exaltation", und er beklagt es, wie bei ihm „wollüstig frendiges Selbstgefühl" und „hastiger Genuß" ununterbrochen mit „tiefster Niedergeschlagenheit" wechselte. In einem aber war er den Romantikern — vielleicht mit einziger Ausnahme Tiecks — weit überlegen: in der erstaunlichen Tatkraft und Zähigkeit, mit der er sowohl sein Leben als auch sein künstlerisches Schaffen nach seinem Wollen zu gestalten wußte. Zwischen dem Tage seiner Geburt und dem seines Todes spielte sich ein Leben voll der heftigsten Kämpfe, voll tiefster Hoffnungslosigkeit und höchster, glänzendster Erfolge ab, das wir nur mit Bewunderung verfolgen können.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig in bescheidenen Verhältnissen geboren und früh zur Beschäftigung mit Literatur, Musik und Theater hingeführt. Einige Jahre war er als Kapellmeister in Würzburg und Magdeburg tätig, wo er 1836 im Alter von dreiundzwanzig Jahren die übereilte Ehe mit der Schauspielerin Wilhelmine Planer schloß; dann wirkte er einige Jahre in Riga. Von hier ging er nach Ablauf seines Vertrages 1839 zur See nach Paris, wo eine Zeit voll Darbens und Ringens um das Dasein, aber auch eine Zeit voll entscheidender Daten für ihn begann. Es entstanden in Paris die Opern „Rienzi" und „Der Fliegende Holländer", das Werk, von dem er sagte, daß er mit ihm „seine Laufbahn als Dichter begonnen und die eines Verfertigers von Operntexten verlassen" habe. Durch die Bekanntschaft mit der poetischen Literatur des deutschen Mittelalters öffnete sich ihm hier eine neue Welt dichterischer Stoffe, die sein geistiges Schaffen in die für seine Zukunft entscheidenden Bahnen zog. Der große Erfolg, den seine Oper „Rienzi" bei der Erstaufführung zu Dresden (20. Oktober 1842) erzielte, verschaffte Wagner die Berufung zum Kapellmeister an der dortigen Hofoper, in welcher Stellung er sich freilich bald höchst unglücklich fühlte. Als Früchte des Dresdener Aufenthalts traten die Opern „Tannhäuser", der am 19. Oktober 1845 zum erstenmal aufgeführt wurde, und „Lohengrin", im März 1848 vollendet, ans Licht. 1849 trieb ihn die verhängnisvolle Beteiligung am Dresdener Barrikadenkampf in die Schweiz, und es folgte nun die lange, entsagungsreiche Zeit, in der aber seine höchsten künstlerischen Gedanken reiften; erst im August 1860 wurde ihm das Betreten der deutschen Lande wieder gestattet, das des sächsischen Bodens erst 1862.

Die ersten Jahre in Zürich widmete Wagner ganz der schriftlichen Festlegung der kunstästhetischen Gedankengänge, die sich ihm im Verfolg der mit dem „Fliegenden Holländer" begonnenen Richtung immer klarer herausgestellt hatten. Die Schriften „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft"

(1850) und „Oper und Drama“ (1851) erschienen rasch nacheinander. Während dieser Untersuchungen klärte sich ihm zugleich der große künstlerische Plan der Nibelungentrilogie, der in diesen ersten Züricher Jahren ebenfalls Gestalt gewann. Schon 1848 hatte er den Text zu einer großen „Heldenoper“ unter dem Titel „Siegfrieds Tod“ — die erste Ausführung der „Götterdämmerung“ — auszuarbeiten begonnen, doch bald erkannte er, daß der Stoff nicht in einem Drama, sondern nur in einer Reihe von Dramen zu bewältigen sei. Der Text der Nibelungentrilogie entstand nun in der Weise, daß nach Umarbeitung von „Siegfrieds Tod“ im Sommer 1851 „Jung Siegfried“, im Sommer 1852 „Die Walküre“ und endlich im gleichen Jahre noch der „Raub des Rheingoldes“ — so lautete der Titel des Vorspiels in der ursprünglichen Fassung — vollendet wurden. In einem Briefe aus dem Jahre 1850 an den Dresdener Freund Uhlig erörterte er schon den Plan, das große Festspiel in einem Holztheater aufführen zu lassen, das zu diesem Zweck bei Zürich zu errichten sei; er besprach sich mit dem Architekten Gottfried Semper über die Erbauung eines solchen Theatergebäudes, dem eine amphitheatralische Anordnung gegeben werden sollte. Doch nötigten ihn die immer gebieterischer sich herandrängenden Alltagssorgen im Juni 1857, die Vertonung des Nibelungenrings abzubrechen, nachdem sie schon bis zur Mitte des zweiten Aktes von „Siegfried“ fortgeschritten war. Schon bisher hatten ihm die nur sehr vereinzelt stattfindenden Aufführungen seiner früheren Opern, sowie Konzertreisen nach Paris, London, Petersburg, Venedig — deutschen Boden durfte er ja nicht betreten — die Mittel zum Lebensunterhalt verschaffen müssen. Indem er eine neue „praktikable“, d. h. leichter aufführbare Oper in Angriff nähme, hoffte er sich weiter über Wasser zu halten. So wandte er sich „Tristan und Isolde“ zu und vollendete den Text noch 1857, die Komposition August 1859. In dieses Jahr fällt auch die Trennung von seiner Gattin. Schon seit 1853 war Wagner mit dem Ehepaar Wesendonck in Freundschaft verbunden. Zu Frau Mathilde Wesendonck hatte er eine tiefe Herzensneigung

gefaßt; als ein Denkmal dieser Episode in Wagners Leben, die gar bald in Entsagung enden sollte, hat sich der vor einigen Jahren veröffentlichte aufschlußreiche Briefwechsel erhalten.

Die neue Oper „Tristan und Isolde" brachte Wagner zunächst eine bittere Enttäuschung; sie wurde fast überall als unaufführbar abgelehnt, in Wien ward sogar nach siebenundsiebzig Proben die Aufführung fallen gelassen (März 1863). Es war die Zeit, wo Wagner sich in Penzing aufhielt, um ein neues, in seinen Anfängen aber auch schon weit zurückgehendes Werk, „Die Meistersinger", zu vollenden. Die Bedrängnis hatte den höchsten Grad erreicht. Wagner mußte sich seinen Gläubigern durch die Flucht entziehen, — als sich mit einemmal, wie durch ein Wunder, sein Schicksal wendete und zugleich auch den künstlerischen Plänen, die er selbst schon fast als aussichtslos zu betrachten begonnen hatte, die Erfüllung nahte. Der erst neunzehnjährige König Ludwig II von Bayern, der im März 1864 als Nachfolger seines Vaters, Maximilians II, den Thron bestiegen, hatte sich schon als Kronprinz für Wagners Musik und künstlerische Bestrebungen begeistert. Es scheint, daß er auch mit dem Text des „Ringes des Nibelungen" bekannt geworden war, den Wagner 1862 in Wien in endgültiger Fassung herausgegeben hatte. In der Vorrede dazu hatte er die möglichen Aussichten für eine Aufführung des Werkes als „Bühnenfestspiel" erörtert und auch die Frage aufgeworfen, ob sich nicht ein Fürst finden lasse, der das Festspielhaus bauen werde. Kaum war Ludwig II zum Throne gelangt, so sandte er seinen Kabinettsekretär aus, um Wagner zu sich zu entbieten. An verschiedenen Orten wurde er vergebens gesucht und schließlich in Stuttgart Anfang Mai 1864 aufgefunden. Schon am folgenden Tage hatte Wagner die erste Audienz beim König; eine Villa am Starnberger See, ganz in der Nähe des königlichen Schlosses Berg gelegen, wurde ihm eingeräumt, und Juli 1865 ging auf dem Münchener Hoftheater „Tristan und Isolde" unter Bülows Leitung und mit Schnorr von Carolsfeld als Tristan in Szene. Andere Aufführungen Wagnerscher Werke folgten, vor allem Juni 1868 die der neuen

Oper „Die Meistersinger“. Freilich hatte eine Gegnerschaft am Münchener Hofe und in der bayerischen Presse den vom König bereits genehmigten Plan der Erbauung eines Bühnenfestspielhauses auf Grund von Sempers Plänen vereitelt, ja Dezember 1865 war Wagner selbst zum Verlassen Münchens genötigt worden, und auch Bülow mußte ihm folgen. Die Gunst des Königs aber blieb Wagner, der sich in Triebschen am Luzerner See niederließ, treu. Und nicht nur über seiner Kunst leuchtete fortan ein glücklicher Stern, sondern auch seine persönlichen Verhältnisse erfuhren eine Umwandlung. Nachdem im Januar 1866 seine erste Gattin in Dresden gestorben war, vermählte sich Wagner, vier Jahre später, 25. August 1870, mit Cosima von Bülow, einer Tochter Liszts und der Gräfin D'Agoult, die sich ein Jahr zuvor von ihrem Gatten hatte scheiden lassen.

Alsbald nach dem Abschluß der „Meistersinger“, 1865, hatte Wagner sich wieder der seit 1857 unterbrochenen Komposition des „Ringes“ zugewendet; Februar 1871 ward die Partitur von „Siegfried“, November 1874 die der „Götterdämmerung“ vollendet. Die fortdauernde Huld des Königs von Bayern sowie die seit 1871 ins Leben tretende Vereinigung eines Kreises von opferbereiten Patronen gestattete am 22. Mai 1872 die Grundsteinlegung des Festspieltheaters zu Bayreuth, wo sich Wagner selbst im April dieses Jahres zum Aufenthalt niedergelassen hatte. Hier fand auch im August 1876 die erste Gesamtaufführung des „Ringes des Nibelungen“ mit durchschlagendem künstlerischen Erfolg, wenn auch mit unbefriedigendem finanziellen Ergebnis statt, so daß die Freigabe der einzelnen Dramen des „Ringes“ an andere Theater sich als unvermeidlich erwies. Seit 1876 beschäftigte den „Meister“ der „Parsifal“, ein Stoff, den er seit dem Anfang der vierziger Jahre, als er Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und „Titurel“ kennen gelernt hatte, nicht mehr aus den Augen verlor. Im Februar 1877 vollendete er die Dichtung, die Partitur schloß er im Jahre 1882 zu Palermo ab. Er bezeichnete das Werk als „Bühnenweihfestspiel“ und beschränkte, da nach seiner Auffassung

die Bedeutung des Werkes auf den ständigen Bühnen nicht voll zur Geltung kommen könnte, die Aufführung auf Bayreuth; im Sommer 1882 ging hier „Parsifal" zum erstenmal in Szene. Am 13. Februar 1883 starb Wagner während eines Winteraufenthaltes zu Venedig.

Der Ausgangspunkt für Wagners künstlerisches Schaffen war der Gedanke an eine Erneuerung des Dramas durch die Musik als die „erlösende" neue Sprache, in welcher der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absichten am überzeugendsten dartun könne. Wie die Romantiker die „progressive Universalpoesie", d. h. die Vereinigung von Dicht- und Ton- und Malkunst, von Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik anstrebten, so wollte auch Wagner durch die Verbindung von Dichtung, Gesang, Instrumentalmusik, Mimik und Szenerie eine alle Einzelkünste umspannende Universalkunst schaffen, wie er dies in seinen ästhetischen Abhandlungen aus den Jahren 1849—51 näher ausführte. Das „Kunstwerk der Zukunft" sollte „alle Gattungen der Kunst zu einem Gesamtwerk vereinigen". Das Drama galt Wagner als das letzte und höchste Ziel der Kunst, die Musik aber als das Mittel, es zu erreichen. „Ton und Wort müssen" — so sagte er — „gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse berühren". In Wahrheit darf denn auch die Dichtung Wagners niemals für sich allein betrachtet und gewürdigt werden, sondern sie tut ihre Wirkung immer nur im Zusammenhang mit der Musik. In dieser Hinsicht unterscheidet sich allerdings das „Musikdrama" Wagners grundsätzlich gar nicht so sehr von der älteren Oper, für die schon bei ihrem ersten Auftreten ganz ähnliche Gesichtspunkte geltend gemacht wurden, wie sie Wagner in jenen Schriften entwickelte. Wie in der älteren Oper muß auch in Wagners Werken die musikalische „Stimmung" sehr häufig die psychologische Begründung vertreten. Wagners Größe und dauernde Bedeutung in der Geschichte der Oper beruht denn auch nicht in dem völlig Neuen, das er brachte, oder in den theoretischen Forderungen, die

er für das „Kunstwerk der Zukunft“ aufstellte. Er suchte vielmehr das, was schon auf dem Boden der älteren Oper, zumal von den Romantikern — wie Weber und Marschner, Spohr und Lortzing — angestrebt war, fortzubilden und zu vertiefen, vor allem hinsichtlich der Verinnerlichung des seelischen Gehaltes und dessen einheitlicher Verbindung mit dem musikalischen Ausdruck. In diesen beiden Beziehungen brachte Wagner allerdings einen Fortschritt von höchstem Werte. Nicht seine programmatischen Anschauungen und Absichten, sondern seine künstlerische Veranlagung und sein künstlerischer Wille machten Wagner zu dem, was er war, zu dem Dichter, der mit Worten und vor allem mit Tönen die Herzen zu rühren und zu erschüttern, der alle menschlichen Empfindungen und Leidenschaften zum Erklingen zu bringen vermochte.

Wie Wagner in seinen ästhetischen Schriften vielfach an Fr. Schlegel und Novalis anknüpfte, an die auch seine Gleichstellung von Kunst und Religion und die Behandlung der großen Festaufführungen, gleich als wären es religiöse Akte, erinnert, so berührt er sich, wie angedeutet, auch in der Wahl der Stoffe für seine großen Operndichtungen aufs innigste mit der romantischen Anschauungswelt. Und wenn er auch von dem „Kunstwerk der Zukunft“ forderte, daß es „den Geist der Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen“ solle, so ist doch eine der augenfälligsten Eigenschaften fast aller musikalischen Bühnenwerke Richard Wagners ihr deutschnationaler Charakter. Ja, es hat kaum einen zweiten deutschen Dramatiker gegeben, der seine Stoffe so entschieden und ausschließlich der nationalen Stoffwelt entnahm wie Richard Wagner. Es war eine Fügung von literarischer Bedeutsamkeit, als Richard Wagner durch Vermittlung der Romantiker zuerst auf fremdem Boden, in Paris, die Schätze der mittelalterlichen deutschen Dichtung näher kennen lernte. Ihr entnahm er fortan die Stoffe zu allen seinen Operndichtungen.

Das Grundthema, das in ihnen in dieser oder jener Wandlung stets wiederkehrt, ist der Gedanke der durch Mitleid oder Liebe bewirkten Sühne von Schuld, die Idee der Erlösung. Auch dies ist

von Hause aus ein der Romantik angehörender Gedanke. Die seit 1854 gewonnene tiefe Berührung mit der ja auch in romantischen Ideen wurzelnden Schopenhauerschen Philosophie machte ihm jenen Gedanken nur noch lieber, wurzelt doch alle Ethik nach Schopenhauers Auffassung in Liebe und Mitleid. Schon im „Fliegenden Holländer" — den Stoff zu dieser Oper entnahm er einer Erzählung Heines in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", ergänzte ihn aber mit mehreren Zügen aus dem Hauffschen Märchen vom „Gespensterschiff" — war es das liebende Mitleid Sentas, des reinen Mädchens, das den Schuldbeladenen erlöst, der die Welt durchirrend nur auf Selbstsucht und Falschheit stieß; er ist ein Abbild der erlösungsbedürftigen Menschheit; der Tod ist für beide das von der Erdenlast Befreiende. Im „Tannhäuser" ist es die erbarmende Liebe Elisabeths, die sich in die mitten im Genießen nach Leiden schmachtende, vom Widerstreit der Empfindungen zerrissene Seele Tannhäusers versenkt, ihm die Sinnlichkeit überwinden hilft und im Tode den wahren Weg zu völliger Erlösung weist. Auch Lohengrin treiben Mitleid und Liebe im Bund, den Montsalvatsch zu verlassen, um für die verfolgte Unschuld Elsas einzutreten. Das tragische Motiv liegt hier in der Liebe, um derentwillen Lohengrin von Elsa Glauben und Vertrauen, Elsa aber von dem Geliebten Offenheit und Klarheit verlangen muß, so daß sie sich zu der verhängnisvollen Frage drängen läßt, durch die dieser zur Heimkehr gezwungen wird. Auch in der großen Nibelungentrilogie Wagners, dem „Ring des Nibelungen", handelt es sich im letzten Grund um die Idee der Erlösung. Indem sich Brunhild in die Flammen stürzt und den Opfertod stirbt, erreicht sie nicht nur ihre Vereinigung mit dem geliebten Siegfried — wenigstens im Tode —, sondern indem sie den unheilvollen Ring dem Rheine zurückgibt und damit die durch Habsucht erniedrigte Götterwelt dem Untergange weiht, reinigt sie zugleich die Welt von dem Fluch, der auf ihr lastet. Wagner hatte es auf eine umfassendere Gestaltung des Nibelungenstoffes abgesehen als die Mehrzahl der andern dichterischen Erneuerer dieses Gebiets; er ließ sich nicht

mit der Behandlung genügen, die der Sage im Nibelungenliede zuteil ward, sondern er ging auf den nordischen Mythus von Sigurd und der Walküre Brunhild zurück, womit er einzelne Züge aus dem Volksbuch vom „Gehörnten Siegfried“ und aus anderen Überlieferungen verschmolz. Gerade aber bei diesem Werke wird man sich fragen müssen, ob dem Dichterkomponisten wirklich eine einheitliche dichterische Schöpfung gelungen ist, eine dichterische Schöpfung, die auch ohne die Musik bestehen könnte. Wagner hat, wie dies ja auch im Nibelungenlied geschieht, den Fluch des Goldes — als des Symbols der Macht — in den Vordergrund gestellt. Als tragischer Held und Mittelpunkt der Dichtung erscheint bei ihm zu Anfang Wotan, der, jenem Fluch verfallen, mit Schopenhauerschem Pessimismus über die Welt grübelt. Im weiteren Verlauf der Trilogie schwindet Wotan aber ganz aus dem Gesichtskreis, und wie im Nibelungenlied tritt Siegfried, der menschlich liebenswürdige Held, der durch den Trug bei der Werbung um Brunhild schwere Schuld auf sich geladen hat, in den Vordergrund der Handlung und unserer Teilnahme. Trugspiele und Zaubertränke nehmen in echt romantischer Weise in der Dichtung einen breiten Raum ein. Ohne die Vermittlung der Musik würden wir daran Anstoß nehmen. Doch erhebt sich das Werk durch diese wie auch durch den großen Zug in der ganzen dichterischen Gestaltung siegreich über alle Einwendungen empor.

Auch in „Tristan und Isolde“ spielt der Erlösungsgedanke die entscheidende Rolle. „Da ich im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll“ — mit diesen Worten gibt Wagner im Herbst 1854 eine Erklärung dessen, was ihn zu dem Tristanstoffe hinzog. Auf die Ausführung gewann aber dann nicht nur der Schopenhauersche Gedanke von der Erlösung durch das Aufgehen in Nirwana Einfluß, sondern in der Dichtung spiegelt sich auch jenes eigene seelische Erleben wider, das in jenen Jahren Wagner erschütterte: die Liebe zu Frau Mathilde Wesendonck und

die Entsagung, mit der diese Liebe endigte. Die Liebessehnsucht von Tristan und Isolde verwandelt sich dem Dichter nun in Todessehnsucht, wie sie in den Worten der Liebenden zum Ausdruck gelangt:

O sink hernieder, Nacht der Liebe,
gib Vergessen, daß ich lebe,
nimm mich auf in deinen Schoß,
löse von der Welt mich los!

Wagner schreibt selbst darüber: „Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles war für die Liebenden wie ein Traum verstoben, nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwiedererwachen." So spitzt sich auch in „Tristan und Isolde" nach Wagners Auffassung alles auf die Erlösung zu, die allein die Liebenden vom Tode erhoffen dürfen.

Der Einfluß Schopenhauers hat auch auf Wagners letzte, große Dichtung bestimmend eingewirkt, auf den „Parsifal", in dem der Sühne- und Erlösungsgedanke noch einmal wie in den Erstlingsopern — dem „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" — ganz im Mittelpunkt der Dichtung steht. Die Grundidee des „Parsifal" liegt wie dort darin, daß der Reine den Unreinen zu erlösen vermag; der Name wird von Wagner, mit Görres, aus dem Arabischen abgeleitet und „der reine Tor" übersetzt. Das Mitleid im Sinne von Schopenhauer, die hingebende Liebe im christlichen Sinne ist es, die Parsifal, den „reinen Toren", befähigt, den mit schwerer Schuld befleckten Gralkönig Amfortas von den Folgen dieser Schuld zu erlösen. Es ist hier nicht möglich, im einzelnen der Umbildung der Wolframschen Parzivaldichtung durch Richard Wagner zu folgen. Er hat die im Epos einen so breiten Raum einnehmenden äußeren Vorgänge wesentlich vereinfacht, eine Mehrheit von Personen wie Gurnemanz und Trevrizent, Kundry und Orgeluse in eine zusammengezogen, den seelischen Gehalt der Dichtung aber in eigentümlich geschlossener Weise herausgearbeitet,

freilich auch manches in das Werk hineingeheimnist, das in Dunkelheit und Schwierigkeit der Erklärung an Goethes zweiten Teil des „Faust" erinnert.

Wohl die liebenswürdigste und auch volkstümlichste Dichtung Wagners sind seine „Meistersinger" geworden. Mit diesem schon früh unter dem Eindruck der Lektüre von E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin und seine Gesellen" geplanten, immer wieder zurückgestellten Werke, das er dann in der Zeit, da ihm die Sonne der königlichen Huld lächelte, in raschem Zug vollendete, hat der Dichterkomponist eines der reizendsten Lustspiele des deutschen Theaters geschaffen. „Der Humor verleiht der Musik schmerzerlösende Heiterkeit": dies Wort Wagners bewahrheitet sich hier. Wie Walther Stolzing, der kecke, wagemutige Ritter, unter der Macht der Liebe über sich hinauswächst, wie Hans Sachs das neue Lebensideal tätigen Mitleids und entsagender Menschenliebe verkörpert und das junge, edle Menschenpaar an Irrtum vorbei zu Wahrheit und Sieg emporführt, wie die verschiedenen Motive sich ineinander verschlingen: das ist deshalb alles so wirksam, weil es unmittelbar aus den eigenen Erlebnissen des Dichters herausgewachsen ist, der sich insbesondere mit Hans Sachs eins weiß. Dem Walther und dem Evchen und ihrem komischen Seitenstück David und Lene steht als burleskes Gegenstück die in Selbstsucht vertrocknete Schreiberseele Sixt Beckmessers gegenüber. Der uralte Gegensatz zwischen Philister und Genie, zwischen dem banausischen Stubenmenschen und dem sich in freie Lüfte emporhebenden „Adlersjüngling" kann nicht greifbarer veranschaulicht werden als in Walther und Beckmesser. Die „fertige" Sattheit, die hämische Bosheit ist in Beckmesser Fleisch geworden, und so geschieht ihr recht, wenn sie entlarvt und — verlacht wird. Die Schilderung des handfesten Bürgertums und des Meistergesanges mit seinen peinlichen Regeln, die Vorführung der Volksfestlichkeit und der Schlägerei in der Johannisnacht ist von einer derben Komik, zu der jener hohe Schwung des romantischen Ritters einen anmutigen Kontrast bildet. Und heiter wie ein Gott thront über dem ganzen Spiel und Streit

die väterliche Gestalt Hans Sachsens und löst mit göttlichem Humor alle Wirrnisse.

Nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen gebildeten Welt ist Wagner, zumal seit seinem Tode, mehr und mehr in seinen Werken zu unbestrittenem Ansehen gelangt, und man kann wohl sagen, die Opernbühne Deutschlands der letzten dreißig Jahre ist fast ganz von seinen Schöpfungen beherrscht. Mag auch der Komponist Wagner den Dichter in Schatten stellen: Wagner ist zweifellos auch ein echter dramatischer Dichter; echtes dramatisches Leben treibt in allen seinen Werken die Handlung vorwärts, und die Charaktere sind stets kraftvoll und sicher herausgearbeitet. Sehr kühn ist Wagner in der Behandlung der Sprache; er hält die Prosa für unfähig, Gefühle mitzuteilen, und schafft sich eine eigene Tonsprache: im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" vier- bis fünffüßige klingende Verse, im „Ring" verzichtet er auf den Endreim und setzt an dessen Stelle den Stabreim; in „Tristan" und „Parsifal" schafft er sich eine Verbindung von Alliteration, Assonanz und Reim; in der Lautmalerei finden sich geniale, aber auch gesuchte Neubildungen, sprachliche Zerrungen und Geschmackwidrigkeiten. Auch Wagners Prosa ist sehr eigenartig. In seinen Schriften fand ein Meister deutscher Sprache, Nietzsche, „Sätze, die zu den schönsten der deutschen Prosa gehören". — Unter dem Titel „Mein Leben" sind im Jahre 1911 die Lebenserinnerungen Wagners veröffentlicht worden; ein Vergleich mit denen anderer großer Geister ist für Wagners Eigenart aufschlußreich. Bei Bismarck überwiegt die Darstellung seines politischen Werkes, bei Goethe die seiner ganzen Zeit, bei Wagner durchaus die seiner eigenen Persönlichkeit; er schreibt „Künstlermemoiren". Wir sehen in ein merkwürdiges Doppelwesen hinein: das Leben heiter, die Kunst ernst zu nehmen. Tiefe Einblicke in die Tragik, in die große Melancholie dieser zwiespältigen Natur gewähren die jüngst veröffentlichten „Briefe an Minna Planer", aber bei dem geringsten Sonnenleuchten schnellt seine Seele wie eine Sprungfeder wieder auf. Das zeigen auch die wichtigsten Zeugnisse seines Seelen- und Liebeslebens, die schon er-

wähnten Briefe an Mathilde Wesendonck. Ohne diese seltene Frau, die unter dem Flügelschlage des Genius selbst zur Dichterin wurde, ist „Tristan und Isolde" undenkbar. —

Es gab eine Zeit, in der um Wagner erbitterter Streit tobte, wo die einen ihn in maßlosester Weise vergötterten und die anderen ihn ebenso maßlos verkleinerten. Es gab auch eine Zeit, wo Wagner in der Tat durch sein Schwanken zwischen heißem Revolutionsdrang und weichlicher Resignation, zwischen Lebensverneinung und Lebensbejahung, zwischen Mystik und Sinnenschwüle zumal auf die Jugend gefährlich zu wirken drohte. Man kann jetzt behaupten, daß diese Zeiten vorbei sind. Bleibende Lebenswerte sind durch Wagner der Kultur gewonnen worden, und von dem musikalischen Sondergebiet aus, das er in erster Linie vertrat, hat er auch auf die übrigen Lebenskreise seinen gewaltigen Schatten geworfen und weist, Vergangenheit und Gegenwart in einen Brennpunkt sammelnd, weit hinaus in die Zukunft. Das große Kunstideal, das ihm vorschwebte, hat er freilich nicht ganz erreicht, auch hierin eine romantische Erscheinung. Aber auch bei ihm gilt noch einmal das schöne Wort von Novalis: „Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff; aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor;" denn, so hatte ja Friedrich Schlegel verkündet, die romantische Poesie ist eine „progressive Universalpoesie".

7. Das Jahr 1870.

Die neuklassische und neuromantische Bewegung war nicht eine wirkliche Neubelebung vergangener Kunst- und Weltanschauung; es war eine Epoche, die nicht ohne Sentimentalität auf die Klassiker und Romantiker zurückblickte und dabei wie alle nur rückwärts gerichteten Zeiten selbst epigonenhaft und innerlich schwach blieb. Sie spiegelte, trotz glänzender Talente in ihren Reihen, doch deutlich die politische Ermattung, die über das deutsche Bürgertum nach 1848 gekommen war. Denn nach dem Bankerott der freiheitlichen Ideen zogen weite Kreise sich überhaupt vom politischen Leben zurück und fielen teils dem Pessimismus Schopenhauers zu, teils suchten sie in einem Allerwelts-Ästhetizismus, einem schwachen Widerklang der kosmopolitischen, in Wahrheit unpolitischen Zeiten, Befriedigung.

Der gesunde Realismus in Leben und Literatur, der mit Hebbel und Otto Ludwig, Gotthelf und Alexis eingesetzt hatte, trat im öffentlichen Bewußtsein in den Hintergrund — wenn er je im Vordergrund gestanden hatte. Neue, bedeutende Vertreter des dichterischen Realismus, die großen Erzähler Raabe, Storm und Keller, waren zwar schon in den fünfziger Jahren mit meisterhaften Werken an die Öffentlichkeit getreten, aber sie fanden teils keine größere Beachtung oder verfielen selbst in gewissem Sinne der allgemeinen Ermattung und dem Zeitpessimismus: Raabe schrieb seine finsteren Romane „Abu Telfan“ und den „Schüdderump“, Keller machte eine jahrzehntelange Pause in seinem Schaffen, und auch bei Storm nimmt man in den sechziger Jahren ein Nachlassen des Schaffens wahr, während kurz nach dem Kriege von 1870 jedes Jahr eine oder gar zwei wertvolle Arbeiten von ihm bringt. Dieser Krieg

von 1870 — das läßt sich in der Literatur allgemein nachweisen — war die Entladung der gewaltigen Spannungen, die seit den Befreiungskriegen das deutsche Volk und damit auch die deutsche Literatur in ihrem Bann gehalten hatten und deren Einfluß wir so vielfach beobachteten. Von dem politischen Elend Deutschlands war die pessimistische Zeitstimmung ausgegangen, die jeder gesunden Entwicklung, auch einer gesunden Literatur im Wege stand; die Politik brachte nun allmählich auch die Heilung.

Die Sehnsucht der deutschen Nation nach der politischen Einigung in Gestalt eines machtvollen deutschen Nationalstaates, die durch das Jahr 1848 nicht zur Erfüllung gekommen war, hatte seit der Thronbesteigung König Wilhelms I von Preußen sich neu belebt, und bei vielen Anlässen, unter denen der Schillerfeier von 1859 schon gedacht wurde, trat es zutage, daß der nationale Gedanke eine gewaltige Macht geworden war, deren Drängen die politischen Leiter nicht mehr widerstehen konnten. Der von Kaiser Franz Joseph im Jahre 1863 nach Frankfurt a. M. berufene deutsche Fürstentag bewies, daß auch in Österreich die Empfindung vorhanden war, es müsse etwas geschehen, um das nationale Sehnen Deutschlands zu stillen. Mit halben Mitteln war aber nichts getan. Die „deutsche Frage" schien nur gelöst werden zu können „durch Blut und Eisen", und nur durch einen Mann, der den Mut hatte, solche Mittel anzuwenden. Dieser Mann, der „providentielle" Mann, dessen Erscheinen im Lauf der letzten Jahrzehnte auch so mancher deutsche Dichter in sehnsuchtsvollem Liede herbeigewünscht hatte, war erschienen und hatte bereits mit kraftvoller Hand das Steuer des preußischen Staatsschiffes ergriffen: Otto von Bismarck. Dieses Mannes, der eine neue Zeit für Deutschland, ja ganz Europa heraufführte, hat auch die deutsche Literaturgeschichte zu gedenken, und sie hat das Recht, ja die Pflicht, auch ihrerseits ein Lorbeerreis in seinen Ruhmeskranz zu schlingen. Denn Bismarck ist nicht nur ein gewaltiger Staatsmann, der durch seine politische Neuschöpfung einen ungeheuren mittelbaren Einfluß auf die gesamte Kulturentwicklung und so auch auf die Literatur geübt hat, sondern

er hat durch seine in vorbildlichem Deutsch geschriebenen Staatsschriften, durch seine Reden, durch seine Briefe, die den Vergleich mit jedem großen Stilisten vertragen, die deutsche Literatur auch unmittelbar bereichert.

Otto von Bismarck-Schönhausen, geb. am 1. April 1815, aus altmärkischem Adelsgeschlecht stammend, verwaltete nach juristischem Studium eine Zeitlang seine Güter und vertrat dann als Mitglied des preußischen vereinigten Landtags und später der Abgeordnetenkammer einen schroff monarchisch-konservativen Standpunkt, da er schon damals die Entwicklung eines kräftigen preußischen Königtums für die erste Vorbedingung der Lösung der deutschen Frage hielt. Im Jahre 1851 gewann ihn König Friedrich Wilhelm IV für den Staatsdienst. Er wurde zum preußischen Gesandten am Bundestag in Frankfurt, also in ein Amt berufen, das an seinen Träger außerordentliche Ansprüche stellte; waren doch die Verhältnisse zwischen Österreich und Preußen infolge des Scheiterns von Einigungsbestrebungen, die während der Revolutionsjahre versucht waren, recht gespannt. Die Frucht der acht Kampfesjahre, während deren Bismarck Preußen beim Deutschen Bundestag vertrat, war die klare Erkenntnis, daß die Lösung der deutschen Frage nur unter Ausschluß Österreichs aus dem Reiche möglich sei; schon damals scheute er nicht vor dem Gedanken zurück, daß dieser Ausschluß nötigenfalls mit Waffengewalt herbeigeführt werden müsse. Deshalb trat er für die Heeresreform des Königs Wilhelm I mit vollem Nachdruck ein, als ihn dieser 1862 an die Spitze des Ministeriums berief; und als die Abgeordnetenkammer die Heeresreform verwarf, zögerte er nicht, sie auch gegen den Willen der Volksvertretung durchzuführen, indem er mutig alle Folgen auf sich nahm. Er hatte damals die öffentliche Meinung nicht nur in Preußen, sondern in ganz Deutschland gegen sich und konnte sich mit Recht den „bestgehaßten Mann" Deutschlands nennen. Da brachte im Jahre 1863 der Tod des dänischen Königs aufs neue die schleswig-holsteinische Frage in Fluß, die Deutschland schon so lange in Atem hielt, und Bismarck verstand es, sie mit meisterhaften Schachzügen

zugunsten Deutschlands zu lösen, mit diplomatischen Siegen die militärischen bei Düppel (18. April 1864) und Alsen (29. Juni) ermöglichend und nutzend. Die Einsichtigeren begriffen allmählich, daß hinter dem „tollen Junker" ein ganzer und ein großer Mann stand, der weiter sah als sie alle. Dem schleswig-holsteinischen Konflikt folgte der deutsche; Österreich und Preußen gerieten in Uneinigkeit über die Verwaltung der neuerworbenen Herzogtümer, und Bismarck hielt den Augenblick für gekommen, die längst als unvermeidlich erkannte kriegerische Entscheidung zwischen Preußen und Österreich über die Führung in Deutschland kühn und furchtlos in die Hand zu nehmen. Auf dem Schlachtfelde von Königgrätz (3. Juli 1866) wurde durch einen glänzenden Sieg Preußens der gordische Knoten zerhauen. In weitsichtiger Weise schonte der Sieger die geschlagenen Brüder, und diese Staatsklugheit erleichterte wesentlich das sofortige Bündnis der süddeutschen Staaten mit dem neugegründeten Norddeutschen Bund und auch das später sich mehr und mehr anbahnende gute Einverständnis mit Österreich, in welchem die alten Zwistigkeiten bald ganz verschmerzt und vergessen waren. Die völlige Einigung Deutschlands unter Preußens Führung war nach 1866 nur noch eine Frage der Zeit; infolge des Übelwollens von Frankreich kam die Entscheidung schneller, als man dachte. Der Angriff Napoleons III im Jahre 1870 sollte den Norddeutschen Bund noch vor seiner Erstarkung sprengen, erreichte aber gerade das Gegenteil; die Kriegserklärung Frankreichs fand das deutsche Volk wie mit einem Schlage geeinigt, und unter den Klängen der „Wacht am Rhein" zogen süddeutsche und norddeutsche Truppen unter dem gemeinsamen Oberbefehl König Wilhelms I von Preußen in den Kampf. Auf den blutigen Siegesfeldern der August- und Septembertage wurde das Band der Einheit vollends geschmiedet, und am 18. Januar 1871 setzten die deutschen Fürsten dem preußischen Könige zu Versailles mitten in Feindesland die Kaiserkrone aufs Haupt. Am 21. März trat in Berlin der erste, auch die süddeutschen Staaten umfassende, auf Grund des allgemeinen, direkten und gleichen

Wahlrechts gewählte Reichstag zusammen. So erhielt Deutschland mit der Einheit zugleich die Freiheit — die parlamentarische Verfassung. Die deutsche Frage war gelöst. Das deutsche Heer, hoch und niedrig, hatte durch seinen Heldenmut auf den Schlachtfeldern redlich zu dem Erfolge beigetragen, und dem deutschen „Volke in Waffen" war in seinem Heldenkaiser Wilhelm I auch ein Führer erstanden, der durch seine kluge Einsicht, seine Festigkeit und sein Gottvertrauen, seine edle Ritterlichkeit und Bescheidenheit die begeisterte Liebe des geeinten deutschen Volkes im Sturm gewann. Die Augen der Welt und des eigenen Volkes richteten sich aber vor allem auf Bismarck, in dem man allmählich den Genius erkannte und bewunderte, der das ungeheure Werk der staatlichen Neuschöpfung Deutschlands langsam im stillen vorbereitet und dann mit Einsatz des eigenen Lebens, gleichsam an Abgründen hinschreitend, in furchtlosem Kampf mit gefährlichen Widersachern im Innern und mit übermächtigen äußeren Gegnern zu ungeahntem, glänzendem Erfolg emporgeführt hatte. Langsam reifte die Einsicht, daß ein solcher Mann in Deutschland seit Jahrhunderten nicht erschienen war und daß nur die größten Namen der Vergangenheit würdig wären, mit ihm in Vergleich gestellt zu werden.

Der ruhmvolle Aufschwung, den die deutsche Wissenschaft und die deutsche Dichtung seit mehr als einem Jahrhundert nahmen, hatte selbstverständlich einen bedeutenden Anteil an dem nunmehr eingetretenen politischen Aufschwung Deutschlands, und ohne jene im stillen wirkenden und reifenden Kräfte und Mächte des geistigen und des sittlichen Idealismus, ohne jene geistige Erhebung des deutschen Volkes, wie sie in seiner Dichtung und Literatur seit Klopstock und Kant zum Ausdruck kam, hätte auch das größte Genie nicht vermocht, das Werk der politischen Neuschöpfung Deutschlands zu vollbringen. Es darf aber nicht befremden, wenn die politischen Ereignisse, die das neue Deutsche Reich schufen, in der Literatur der siebziger und achtziger Jahre nicht sogleich einen vollen Widerhall fanden und wenn ihre Einwirkung nur sehr allmählich sichtbar ward. Doch verdankten wir der Begeisterung, die der Aus-

bruch des nationalen Krieges gegen Frankreich im Jahre 1870 in allen Schichten des deutschen Volkes erzeugte, fürs erste wenigstens ein neues Auflodern der vaterländischen Lyrik, die in mancher Hinsicht an die der Befreiungskriege erinnert. Noch ehe die eigentliche Kriegserklärung erfolgte, als in der zweiten Woche des Juli 1870 die Gemüter die Ahnung von dem Herannahen einer ernsten, schweren Zeit beschlich, rief Wilhelm Jordan in seinem „Reichslied" die Deutschen auf die Wacht:

Nun seid bereit mit Gut und Blut
in jedem deutschen Stamme,
und lodre deutscher Mannesmut
als himmelhohe Flamme!
Die Stunde schlug,
zum Siegeszug
uns heilig zu verbünden
und, ob sich auch die halbe Welt
entgegenstellt,
das Deutsche Reich zu gründen.

Und im Geist Körners rief Emanuel Geibel:

Empor, mein Volk! Das Schwert zur Hand
und brich hervor in Haufen!
Von heil'gem Zorn ums Vaterland
mit Feuer laß dich taufen!
Der Erbfeind bot dir Schmach und Spott,
das Maß ist voll, zur Schlacht mit Gott!
Vorwärts!

Der Dichter so manchen Minneliedes mittelalterlicher Färbung, Wilhelm Hertz, singt ein „Tagelied", denn die welschen Hähne krähen den deutschen Morgen an:

Der alte Zwist entschwunden, —
hell ruft's vom Fels zum Meer:
wir haben uns gefunden,
wir lassen uns nicht mehr!

Freiligrath stimmte sein „Hurra Germania!" an, Heinrich von Treitschke, der große Historiker, sein pathetisches „Lied vom schwarzen Adler", Karl Weitbrecht, der treffliche Literarhistoriker und kerndeutsche Dichter aus Schwabenland, sein „Trompeter blas! An den Rhein!", Julius Grosse: „Tambour, schlag an! Laßt hoch die Fahnen ragen!" Von den vielen Kriegs- und Marschliedern der Zeit haben sich freilich nur wenige dauernd erhalten, nur das Lieblingslied der damaligen Krieger selbst, „Die Wacht am Rhein", behielt noch länger seinen alten Klang. Wie dies von dem Württemberger Max Schneckenburger schon dreißig Jahre zuvor gedichtete und 1854 von Karl Wilhelm (aus Schmalkalden) vertonte Lied

lebten auch andere wirkungsvolle Lieder früherer Zeit wieder auf, wie das Rheinlied von Nikolaus Becker und der Sang der Schleswig-Holsteiner, die zum ersten Male zusammen mit den deutschen Brüdern des großen deutschen Vaterlandes fochten: „Schleswig-Holstein, meerumschlungen". Volkstümlich wurde auch eine Reihe humoristischer Soldatenlieder: „König Wilhelm saß ganz heiter" von Wolrad Kreusler, das „Kutschkelied" von Gotthelf Hoffmann. Weiterhin fanden dann alle großen Schlachten und viele einzelne Heldentaten ihre Sänger: „Zu Weißenburg, zu Wörth, da ging das Tanzen an" sang Eduard Höfer, und nach dieser Ouvertüre fordert Felix Dahn auf: „Nun laßt die Siegesfanfaren schmettern!" Zeitschriften und Zeitungen brachten Zeugnisse edler Begeisterung, so der „Kladderadatsch" das Lied von Julius Lohmeyer „Unsere Mainbrücke", wo der Bayer spricht:

Geschmiedet in Eins sind heut vom Feuer wir worden!
Heut ward sie geschlagen, die Brücke des Mains,
geschlagen von Süden nach Norden!

„Der Ulan" von Geibel, „Die Trompete von Vionville" von Freiligrath, „Der Hornist von Mars la Tour" von Hesekiel, „Die Rosse von Gravelotte" von Gerok, dessen reizendes Zeitbild „Des deutschen Knaben Tischgebet" von der Begeisterung auch der deutschen Jugend Zeugnis ablegt, — alle diese Dichtungen geben vortreffliche Eindrücke der bewegten Zeit; nicht zu vergessen sind auch die „Lieder aus Frankreich" von Wilhelm Jensen. Einen gewissen Abschluß fand die ernstere Kriegsdichtung mit dem Tage von Sedan, über den Geibel sein Triumphlied anstimmte. Er, der „Kaiserherold", ließ es sich auch nicht nehmen, die endliche Krönung des großen Werkes durch die Kaiserverkündigung im Spiegelsaale zu Versailles jubelnd zu begrüßen. Auch während der langwierigen Kämpfe im Frühjahr 1871 traten noch Dichtungen hervor, wie „Die Fahne der 61er" von Julius Wolff. Und als endlich die Stunde der Heimkehr für die Truppen schlug, konnte Chr. Fr. Scherenberg (1798—1881), der alte Verherrlicher preußischer Siege, („Waterloo" 1849), zum Empfange am 16. Juni den Heldenkaiser begrüßen:

Heil, Kaiser Wilhelm, dir im Siegeskranze,
wie keiner noch geschmückt ein Heldenhaupt!
Heimführst du Deutschlands Heer vom Waffentanze,
so glorreich, wie's der Kühnste nicht geglaubt. . . .

Zu dem Wertvollsten, das die Literatur den Kriegsjahren verdankt, sind die volkstümlichen Kriegsschilderungen zu rechnen, die allmählich nach Beendigung des Krieges hervortraten und an deren Spitze wohl die zum Volksbuch gewordene „Fröschweiler Chronik" des elsässischen Pfarrers Karl Klein (gest. 1898) steht; auch die lebensfrischen „Feldpostbriefe" von Rindfleisch, die „Ernsten und heiteren Erinnerungen eines Ordonnanzoffiziers" von Hauptmann Tanera und noch so manches andere treffliche Volksbuch wären hier zu nennen. Der Ästhetiker Friedrich Vischer veröffentlichte sein scherzhaft-ernstes Heldengedicht aus dem Nachlaß Philipp Ulrich Schartenmayers über den 70er Krieg. Aber auch Generalstabsoffiziere gaben wertvolle Erinnerungen heraus, wie Graf Verdy du Vernois. Vor allem wußte auch der große Heerführer in den Kriegen von 1866 und 1870/71, Helmut von Moltke, selbst nicht nur die Schlachten zu schlagen, sondern auch als feinster Stilist die Feder zu führen, wie seine „Briefe aus der Türkei" (1835—39), sein „Römisches Wanderbuch" (1845/46), seine Tagebücher, ja sogar eine Novelle („Die beiden Freunde"), vor allem aber seine Geschichte des großen Krieges beweisen. Und gleich Moltke war ja auch der eiserne Kanzler, Bismarck, nicht nur der Mann der Tat, sondern sein Name glänzt auch unter den literarischen Größen der Zeit.

Wir besitzen von Bismarck seine zahlreiche Bände umfassenden parlamentarischen Reden, während von seinen Staatsschriften noch vieles in den Archiven verborgen ist, ferner die unter dem Titel „Gedanken und Erinnerungen" nach seinem Tod erschienenen Aufzeichnungen und Aufklärungen über politische Vorgänge und endlich die Briefe, die er in seiner Jugend und in den mittleren Lebensjahren an seine Braut und Gattin und an seine Freunde (wie Scharlach) schrieb. In allen diesen Äußerungen zeigt er sich

auch als vollendeter Sprachkünstler und Sprachbildner, wie wir seinesgleichen nur in Luther und Goethe haben. Eine erstaunliche Kraft und Fülle des Ausdrucks steht ihm zu Gebote; er weiß diesen stets genau dem besonderen Gedankenkreise anzupassen und überall das rechte Wort und den treffenden Vergleich zu finden, und auch der Würze des Humors vergißt er nicht. Im besonderen erwiesen die Ansprachen, die er während seiner letzten Lebensjahre an die ihm in Friedrichsruh huldigenden Männer der verschiedensten Landesteile und Berufszweige richtete, den Reichtum einer seltenen Lebenserfahrung und Weltkenntnis. Mit vollendeter Klarheit sprach er sich hier und anderwärts über alle Fragen des Lebens, aber auch über Land und Leute, über Völker und Menschen aus. Die Tiefe seines Gemütes tritt in den Briefen an seine Braut und Gattin am unverhülltesten hervor. Nicht nur die zartesten Empfindungen für Weib und Kind und das innigste Heimatgefühl, sondern auch einen warmen Sinn für die Natur und ihre Schönheiten verrät hier der „eherne Kanzler". Auf seine kraftvolle und leidenschaftliche Seele wirkte die Natur besänftigend und beruhigend ein, wie das schon dem Sommer 1849 entstammende Stimmungsbild in einem Briefe an seine Gattin zeigt:

„Zwei Stunden wohl saß ich am Abend vor der Gartenstube auf der Bank. Die Bäume standen so still und hoch neben mir, die Luft war voll Lindenblüte; im Garten schlug eine Wachtel und lockten Rebhühner, und hinten über Arneburg lag der letzte blaßrote Saum des Sonnenuntergangs. Ich war recht von Dank gegen Gott erfüllt, und vor meine Seele trat das ruhige Glück einer von Liebe erfüllten Häuslichkeit, ein stiller Hafen, in den von den Stürmen des Weltmeeres wohl ein Windstoß dringt, der die Oberfläche kräuselt, aber dessen warme Tiefen klar und ruhig bleiben."

Der Schönhausener Deichhauptmann, in dem es selbst brauste und gärte, genoß den Eisgang der Elbe wie ein fesselndes Schauspiel: „Die Elbe liegt noch mürrisch und trübe in ihren Eisbanden; des Frühlings Ruf, sie zu sprengen, ist ihr noch nicht laut genug"; „prosaisch" erscheint ihm der Damm, den sie mit Faschinen und Erdmassen dem „poetischen Schäumen der Flut" entgegenzustellen sich mühen. Die Nacht ist ihm voll von Wundern und Geheimnissen,

wenn er auf der Jagd im Gebirge auf schlüpfrig steilem Pfade emporklimmt, und mit Leidenschaft liebt er das Meer; als er es in Ostende wiedersieht, ist es ihm, als ob er eine alte Geliebte wiedergefunden, die unverändert reizend geblieben. Wie das Meer, so zieht der deutsche Wald sein deutsches Herz an. Dessen vollen Zauber genoß er erst recht in Friedrichsruh. Stundenlang kann er an seiner Schönheit sich erlaben, „im Wagen und auf Brücken lungern und ins Grüne stieren ohne Gedanken und ohne Langeweile". Und wer ihn in Friedrichsruh zur Sommerszeit besuchte, dem pries er den Frieden des Land- und Waldlebens. Das war das Große und Geniale an Bismarck, daß mit seinem nüchtern rechnenden, kühlen und scharfen Verstande, dem leidenschaftlichen, in Liebe und Haß gleich heftig glühenden Willen sich ein Herz voll kindlichen Gottesglaubens und ein offener Sinn für alles Unwägbare verband, für die „Imponderabilien", d. h. das im Charakter der Völker und der einzelnen geheimnisvoll Treibende, die rein geistigen und sittlichen Mächte. Wohl sagte er einmal: „Mit Ideen kann man nicht schießen." Er meinte die so beliebten schöngefärbten, aber unausführbaren Ideen gewisser Schwärmer. Wahre Ideale, die sich in Taten umsetzen ließen, hat er allezeit hoch geachtet. Die ewigen idealen Güter der Menschheit, Freiheit, Vaterland, Religion, Natur und Kunst und Wissenschaft und die Tugenden des Herzens hat er nach Kräften geschützt und gepflegt und auch in der Politik mit ihnen gerechnet wie mit allen anderen gegebenen Tatsachen des Lebens. Und sie selbst sind in ihm lebendig gewesen und ermöglichten allein, daß er sein großes Werk vollbrachte.

So steht an der Wiege des neuen Deutschen Reiches eine Persönlichkeit, die den Schatz unserer nationalen Güter nach den verschiedensten Richtungen bereichert hat, eine Persönlichkeit, mit der wir im ganzen Verlauf unserer Geschichte am besten wohl nur Luther vergleichen können. An diesen erinnert Bismarck auch durch die Kampfesfreudigkeit und den unerschrockenen Heldenmut, womit er sich sein Leben lang gegen eine Welt von Feinden wehren mußte. Auch nach den drei Kriegen, die Bismarck zu führen genötigt war, um

das Reich zu gründen, war ihm kein friedlicher Zustand beschieden. Zwar gegen die auswärtigen Widersacher, die sich von Osten und von Westen rüsteten, um sein Werk zu zerstören, wurde es ihm nicht allzu schwer, dieses zu schützen. Dagegen entstanden ihm im Innern mächtige Gegner. In den Parteien, das zeigte sich bald, hatte die alte Eigenbrödelei, die alte Zersplitterungssucht der Deutschen ihren neuartigen Ausdruck gefunden. Die Deutschen unter einen Hut zu bringen, das war zu allen Zeiten schwer genug. Und natürlich konnte ein so großes und schwieriges Werk wie die Einigung der deutschen Stämme und Einzelstaaten zu einem einheitlichen Reiche nicht vor sich gehen, ohne daß sich allerlei Sondergelüste geschädigt fühlten. Der alte deutsche Stammespartikularismus zwar schien sich widerspruchslos der neuen Ordnung der Dinge fügen zu wollen, und auch das deutsche Einzelfürstentum, vor dessen ehrgeiziger Politik einst der Glanz der alten deutschen Kaiserkrone hatte erbleichen müssen, bekannte sich mit wenig Ausnahmen freudig zu dem neuen Kaiser und dem neuen Reich. Bismarcks Klugheit bewährte sich auch darin, daß er auf die geschichtlich gewordenen Verhältnisse alle Rücksicht nahm und die Interessen der Einzelstaaten und der Herrscherhäuser schonte, soweit es nur irgend mit der politischen Selbständigkeit und Machtstellung des neuen Reiches vereinbar war. Doch tief dringende Verwicklungen und ernste Friedensstörungen ergaben sich für das junge Deutsche Reich von ganz ungeahnter Seite, von Rom her, als ob sich die Kämpfe des Mittelalters zwischen Kaiser und Papst erneuern sollten. Es war ein merkwürdiges geschichtliches Zusammentreffen, daß an demselben Tage, an dem die französische Kriegserklärung gegen Deutschland erfolgte, am 18. Juli 1870, das Vatikanische Konzil das Dogma der Unfehlbarkeit des Papstes erklärte, wodurch ein alter Lieblingswunsch der römischen Kurie erreicht war. Der politische Kampf, der zwischen dem nationalen Staat in Deutschland und der internationalen Hierarchie 1872 entbrannte und die „Maigesetze“ zeitigte, endete mit dem Nachgeben des Staates. Selbst ein Bismarck, der große Realpolitiker, hatte, in rein evangelischem Lande aufgewachsen, die

Macht des katholischen Volksgewissens unterschätzt, und seitdem wurde die „Fraktion des Zentrums", besonders unter Führung des Welfen Windthorst, zu einer ausschlaggebenden Partei, zumal wenn ihr die dem jungen Reiche auch sonst widerstrebenden Elemente — wie Welfen, Polen, Dänen, Elsässer — Heeresfolge leisteten. Gut katholisch und doch national zu sein: das ward im Laufe der Zeiten die immer dringendere Pflicht für den katholischen Staatsbürger.

Doch eine nicht minder wichtige Frage erhob nun plötzlich drohend ihr Haupt, die soziale Frage. Der Aufschwung des gesamten wirtschaftlichen Lebens, von Handel und Industrie und Verkehr, die politische Machtstellung, die das große Jahr 1870 den Deutschen plötzlich brachte, der Milliardenstrom, der sich durch die Frankreich auferlegte Kriegsentschädigung über Deutschland ergoß, und endlich die liberale Wirtschaftsgesetzgebung, die im neuen Reich zur Herrschaft gelangte, wirkten zusammen, um die Spekulation zu entfesseln. Wohlstand und Verschwendung vertieften die Kluft zwischen arm und reich, und in der an Zahl stets wachsenden Arbeiterbevölkerung gewann die sozialistische Bewegung mit einem Male eine gefahrdrohende Bedeutung. Die ersten sozialistischen und kommunistischen Ideen waren schon in den dreißiger Jahren von Frankreich nach Deutschland herübergekommen, hatten aber noch in der Bewegung des Jahres 1848 kaum eine Rolle gespielt. Erst seit dem Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als ein Mann von Geist und Beredsamkeit und schriftstellerischer Begabung, Ferdinand Lassalle, sich der Interessen der deutschen Arbeiterschaft annahm, trat die soziale Frage auch in Deutschland mehr in den Vordergrund.

Geboren in Breslau 1825, aus begüterter jüdischer Familie stammend, war Lassalle schon im Jahre 1848 politisch hervorgetreten. Er widmete sich eifrigst auch philosophischen Studien; deren Frucht, sein großes Werk über die Philosophie Heraklits des Dunklen, fand die Anerkennung der zünftigen Wissenschaft. Erst 1862 kehrte Lassalle auf den politischen Kampfplatz zurück, indem er die Arbeiterschaft in dem Allgemeinen deutschen Arbeiterverein zu organisieren suchte. Sein Ziel war

die Einführung des allgemeinen, gleichen, direkten und geheimen Wahlrechts, in dem sein klarer Verstand das wirksamste Mittel zur Hebung des vierten Standes erkannte, und sodann die Gründung von Produktivgenossenschaften, in denen die Arbeiter für die Einsetzung ihrer Arbeitskraft durch Teilnahme am Gewinn entlohnt werden sollten. Doch schon 1864 wurde Lassalle in einem Duell, das durch eine Liebesaffäre veranlaßt war, von der tödlichen Kugel des walachischen Bojaren von Rackowitz getroffen. Der frühe Tod des Führers war für die Entwicklung der jungen sozialen Bewegung in Deutschland verhängnisvoll. Lassalle war zwar von glühendem Ehrgeiz erfüllt, aber er war kein Revolutionär gewesen und meinte, die soziale Bewegung in nationale Bahnen leiten zu können. Nach seinem Tode jedoch gewann in der deutschen Arbeiterschaft die internationale und republikanische Richtung die Oberhand, geleitet von dem ebenfalls aus dem Judentum hervorgegangenen Karl Marx (geb. 1818 in Trier, gest. 1883 in London). Neben Lassalle, dem genialen, temperamentvollen, begeisterten Schwärmer, stand Marx als der kühle, aber fanatische Verstandesmensch, der auf Preußen, das ihn des Landes verwiesen hatte, einen besonderen Haß warf. Als Emigrant und Kosmopolit ohne Heimatgefühl lebte er zuerst in Brüssel und Paris, wo er aber nach dem Staatsstreich ebenfalls ausgewiesen wurde, dann in London. Schon im Jahre 1848 hatte er zusammen mit seinem Freunde Friedrich Engels das „kommunistische Manifest" veröffentlicht, dessen Geist die Schlußsätze zusammenfassen: „Die Kommunisten verschmähen es, ihre Ansichten und Absichten zu verheimlichen. Sie erklären offen, daß ihre Zwecke nur durch den gewaltsamen Umsturz aller bisherigen Gesellschaftsordnung erreicht werden können. „Mögen die herrschenden Klassen vor einer kommunistischen Revolution zittern! Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen. Proletarier aller Länder, vereinigt euch!" Dieses Manifest sollte auf Jahrzehnte hin der Schlachtruf der Sozialdemokratie bleiben, so wie Marx' zwar geistvolles, aber wissenschaftlich unhaltbares Werk „Das Kapital" ihre Bibel wurde. In Deutschland wurde der

Marxismus zuerst von Liebknecht, Bebel und Singer ausgebreitet, von Führern, die nicht geeignet waren, die Einseitigkeit der Richtung zu mildern. Erst die Vereinigung mit den Anhängern Lassalles im Jahre 1875 brachte mildernde Elemente in die Partei.

Während die nationale Erhebung in den Jahren 1870/71 die deutsche Sozialdemokratie fürs erste niederhielt, hatten ihre französischen Gesinnungsgenossen während der Belagerung von Paris sich in der Kommune zusammengeschlossen und zum erstenmal, wenn auch nur vorübergehend, den Staat in ihre Gewalt bekommen. Aber auch in Deutschland sollte ihre große Zeit kommen. Die wirtschaftliche Krisis, der sogenannte „Krach", der im Jahre 1873 infolge der Überspekulation hereinbrach, hatte vielfach Arbeiterentlassungen und Lohnminderungen und damit Not und Elend im Gefolge, die die Arbeiter zur leichten Beute der Versprechungen der sozialdemokratischen Agitatoren machte. Rasch wuchs die Zahl der sozialdemokratischen Stimmen bei den Reichstagswahlen, und eine rücksichtslose Parteipresse, an deren Spitze der Berliner „Vorwärts" stand, schürte die Erregung im vierten Stand. Als kurz nacheinander im Sommer 1878 in Berlin zwei ruchlose Attentate gegen das Leben des ehrwürdigen greisen Kaisers Wilhelm I gerichtet wurden, für die man die Schuld der Sozialdemokratie zuschob, erhob sich erbittert gegen diese das deutsche Bürgertum. Mit den sogenannten „Sozialistengesetzen" von 1878 suchte die Reichsregierung die Bewegung niederzuhalten, aber sie erreichte das Gegenteil des beabsichtigten Zweckes: jene Gesetze schufen der jungen sozialdemokratischen Partei Märtyrer und festigten dadurch ihren inneren Zusammenhalt, vor allem aber steigerten sie den Fanatismus der Führer. Die Erkenntnis, daß die soziale Frage nicht nur künstlich von der Arbeiterpartei geschaffen sei, sondern daß sie wirklich existiere, verbreitete sich und ebenso die Einsicht, daß die Bewegung durch gewaltsame Unterdrückung nicht aus der Welt zu schaffen sei. Da kündigte am 17. November 1881 eine kaiserliche Botschaft eine Reihe gesetzgeberischer Maßnahmen an, „um die Besserung der Lage der Arbeiter und den Frieden der Berufsklassen untereinander zu fördern". Der Anfang zu einem

Versuch der Lösung der großen sozialen Frage wurde von 1883 bis 1890 mit einer umfassenden Gesetzgebung gemacht, wonach die Arbeiter gegen die Folgen von Krankheit und Unfall, Invalidität und Alter versichert wurden, — ein weittragendes sozialpolitisches Werk, in dem das Deutsche Reich allen anderen Staaten vorangegangen ist.

Der sogenannte „Kulturkampf" und der sozialistische Ansturm, die beiden Bewegungen, die die Nation in den ersten Jahrzehnten des neuerstandenen Reiches am meisten in Atem hielten, spiegeln sich natürlich auch in der Literatur jener Jahre wider. Die Neigung zu Widerspruch und Verneinung und ein übermäßig ausgebildeter Hang zur Kritik gehören nun einmal zu den unausrottbaren Nationalfehlern der Deutschen. Diese Untugenden ließen es nicht dazu kommen, daß die Nation der ungeheuren Errungenschaften, die ihr der ruhmreiche Sieg der Jahre 1870/71 brachte, sogleich und so recht von Herzen froh ward. Die endliche Erfüllung einer lange gehegten Sehnsucht pflegt ja nicht selten mit einer gewissen Ernüchterung verbunden zu sein, und so drückte nun die Deutschen, die mit einem Male aus der Kleinstaaterei in große Verhältnisse versetzt waren, hier und dort der Schuh, und anstatt des Glücksgefühls über Kaiser und Reich und die über alles Erhoffen herrliche Erfüllung der Sehnsucht vieler Geschlechter machte sich vielfach Nörgelsucht und Unzufriedenheit geltend. Und wie im kleinen so im großen.

In der Literatur sehen wir Blasiertheit und weltschmerzlichen Pessimismus sich vielfach breit machen; die pessimistische Philosophie kommt nun erst eigentlich in Mode, und das Buch des Tages, das zu Anfang der siebziger Jahre die Gemüter nahezu ähnlich erregte wie sodann zu Anfang der neunziger Jahre die Werke Friedrich Nietzsches, wird die auf Gedanken von Schelling, Hegel und Schopenhauer sich aufbauende „Philosophie des Unbewußten". Es war ein geistreiches und durch die Fülle des darin verarbeiteten naturwissenschaftlichen Tatsachenmaterials blendendes Werk, mochte es auch in seinem grundlegenden Standpunkt und in seiner ethischen Grundauffassung hin und her schillern und der Klarheit entbehren. Es war das Werk eines zur Philosophie übergegangenen früheren Offiziers, Eduards

von Hartmann (1842—1906), der später Großes und Reifes in der philosophischen Wissenschaft leisten sollte, wenn er auch nimmer wieder den Erfolg seines Erstlingswerkes erreichte, das gleichzeitig der weltschmerzlichen Zeitrichtung und dem Bedürfnis nach „Sensation" schmeichelte.

Sehen wir indes näher zu und prüfen wir die Zeit der siebziger und achtziger Jahre mit vorurteilslosem Blick, so müssen wir zugeben, daß die krankhaften und ungesunden Erscheinungen der Zeit doch hinter den gesunden und erfreulichen zurücktreten. Schon daß eine Persönlichkeit von so ursprünglicher Kraft wie Bismarck unter uns erstanden ist, dürfte hinreichen, um dem kleinmütigen und törichten Gerede über den völligen Niedergang jener Zeit und ihre Verderbnis im Gegensatz zu der „guten alten Zeit" ein Ende zu machen. Ein Volk, das einen solchen Mann hervorgebracht hat, ist nicht dem Verfall nahe. Die ersten Jahrzehnte nach der Reichsgründung waren, soweit sie noch ganz unter Bismarcks hochgerichteter Führung standen, in Wahrheit eine schöne und große Zeit. In ihr befestigte sich, allen inneren und äußeren Schwierigkeiten zum Trotz, vor allem infolge der Arbeit des weitschauenden, in Willen und in Tat gewaltigen Staatsmannes, dem im Reichstag eine einsichtsvolle Volksvertretung zur Seite stand, der stolze Bau des neuen Reiches nach innen und außen.

Hinsichtlich der Entwicklung des geistigen Lebens in Deutschland gewann seit 1870 die Frage Bedeutung, ob die neue Hauptstadt des Deutschen Reiches, Berlin, die in verhältnismäßig kurzer Zeit Großstadt und Weltstadt geworden war, für Deutschland auch die Stellung einer geistigen und literarischen Hauptstadt gewinnen würde, ähnlich wie in Frankreich Paris sie seit langem behauptet. Goethe hat einmal gegen Eckermann mit beredten Worten den Vorzug einer solchen geistigen Hauptstadt wie Paris gerühmt, wo „die vorzüglichsten Köpfe eines großen Reiches auf einem Fleck beisammen sind und in gegenseitigem Verkehr, Kampf und Wetteifer sich gegenseitig belehren und steigern". Er hat gemeint, daß die Trennung und Zerstreuung der deutschen Gelehrten und Schrift-

steller, von denen einer in Wien, ein anderer in Berlin, ein dritter in Königsberg, ein vierter endlich in Bonn und Düsseldorf sitze, so daß persönliche Berührungen und ein persönlicher Austausch von Gedanken zu den Seltenheiten gehören, ein großer Nachteil für die deutsche Literatur sei. Seit Goethe haben sich aber die Verkehrsverhältnisse so verändert, daß die Klage über die Unmöglichkeit des persönlichen Gedankenaustausches zwischen entfernt wohnenden Geistesgenossen kaum mehr berechtigt ist. Auch tragen die zahlreichen Wanderversammlungen der verschiedenen wissenschaftlichen Berufskreise, die im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zu einer stehenden Einrichtung geworden sind, wesentlich dazu bei, die Unbequemlichkeiten der örtlichen Trennung zu mindern. Auf der anderen Seite sind aber die Nachteile der Sammlung des gesamten geistigen und literarischen Lebens eines Volkes in einer einzigen maßgebenden Hauptstadt unzweifelhaft weit erheblicher als die daraus entspringenden Vorteile. Dem deutschen Wesen und der bisherigen Entwicklung des deutschen Volkes würde sie durchaus nicht entsprechen, ja sie würde von ihm als ein Unglück empfunden werden. Daß Berlin zur Alleinherrscherin in Geschmack und Geistesbildung sich emporhob, das ist denn auch tatsächlich nicht erfolgt, und neben Berlin behielten vor allem München und Wien ihren Rang als einflußreiche Sitze des literarischen und künstlerischen Schaffens, ganz zu schweigen von der ungeschwächten Bedeutung, die sich neben den großen Universitäten auch die kleineren zu erhalten wußten.

Allerdings ist die Zeit von 1870 bis 1890 eine der glänzendsten Zeiten in der Geschichte der Berliner Universität gewesen, und sie war damals durch die rasch sich folgenden Berufungen der hervorragendsten Gelehrten in Wahrheit ein Brennpunkt höchster Wissenschaftlichkeit wie kaum je zuvor eine andere deutsche Universität. An ihr wirkten Männer wie Eduard Zeller, der Verfasser der grundlegenden Geschichte der alten Philosophie, Helmholtz, der Erfinder des Augenspiegels, Heinrich von Treitschke, der Verfasser der durch glühenden Patriotismus, edles sittliches Pathos und prachtvolle Darstellung ausgezeichneten „Deutschen Geschichte von 1815 bis 1848“, der

Germanist Wilhelm Scherer, die Nationalökonomen Gustav Schmoller und Adolf Wagner, der Theologe Adolf Harnack. Während Berlin auf dem Gebiete des Buchhandels Leipzig und Stuttgart die Führung nicht entreißen konnte, gewann es eine tonangebende Bedeutung in der Tagespresse und in dem Zeitschriftenwesen. Die Tagespresse hatte schon seit dem Jahre 1848 einen großen Aufschwung genommen. In Süddeutschland hatte die schon 1798 von Cotta begründete „Augsburger Allgemeine Zeitung", die sich durch ihre wissenschaftliche „Beilage" den akademisch Gebildeten empfahl, in der Zeit der Kämpfe um die Lösung der deutschen Frage im österreichischen Lager gestanden und sich dadurch um ihre politische Geltung gebracht; sie wurde von der demokratischen „Frankfurter Zeitung" überflügelt. In Norddeutschland hielten sich die konservative „Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung" und das Organ des Berliner Bürgertums, die fortschrittliche „Vossische Zeitung", lange das Gleichgewicht; in den Rheinlanden errang sich die großzügig und in echt nationalem Sinn geleitete „Kölnische Zeitung" eine führende Stellung; in Österreich wurde die „Neue Freie Presse", die auch durch ein treffliches Feuilleton hervorragte, das gelesenste Blatt. Seit 1870 entstanden nun vor allem in Berlin neue einflußreiche Tageszeitungen, wie das „Berliner Tageblatt", die „Tägliche Rundschau", die „Deutsche Zeitung", die „Deutsche Tageszeitung". Zu großem Stil haben sich im Norden der „Hamburgische Korrespondent" und die „Hamburger Nachrichten" entwickelt. Unter den katholischen Zeitungen gewann im Westen die „Kölnische Volkszeitung", im Süden die „Augsburger Postzeitung" die Führung. Es verdient Anerkennung, daß die maßgebenden unter den deutschen Tagesblättern es für ihre Ehrenpflicht erachten, auch die Entwicklung der Literatur, und zwar sowohl der wissenschaftlichen wie der schöngeistigen, aufmerksam zu verfolgen, und der Rang, der einer Zeitung gebührt, ist nicht nach der Höhe ihrer Auflage, sondern danach zu bemessen, inwieweit sie der Aufgabe gerecht wird, nicht nur das politische, sondern auch das gesamte geistige Leben und insbesondere auch die literarischen Bestrebungen kritisch zu beeinflussen. Neben den Tages-

zeitungen wurden auch die der Unterhaltung dienenden Wochen- und Familienblätter und die Monatsrevuen mit literarischem Charakter seit 1848, noch mehr aber seit 1870/71 zum Bedürfnis immer weiterer Kreise. Unter jenen gewann vor allem die 1853 von Ernst Keil begründete, in liberalem Sinne geleitete „Gartenlaube" weitreichenden Einfluß im deutschen Bürgertum; daneben entstand seit 1864 das „Daheim", das sich mehr an die protestantisch-konservativen Kreise wendete. Einer eigentlich politischen Stellungnahme entbehren die beiden großen illustrierten Zeitschriften: die schon 1843 von J. J. Weber in Leipzig begründete „Illustrierte Zeitung", die auf dem Gebiete der vervielfältigenden Kunst sich wirkliche Verdienste erwarb, sowie „Über Land und Meer", das seit 1859 unter Hackländers Leitung bei Hallberger in Stuttgart erschien. Unter den jetzt noch blühenden deutschen Monatsschriften ist die älteste „Westermanns Illustrierte Monatshefte"; sie eroberte sich seit 1856 das deutsche Haus der besseren Stände, erhielt im Lauf der Zeit aber mehrere glänzende Nebenbuhler: „Nord und Süd" (seit 1876), „Velhagen und Klasings Monatshefte" (seit 1889). Auf die politische und literarische Bildung wirkten die „Grenzboten", die seit 1841 bestehen und längere Zeit von Gustav Freytag geleitet wurden, bestimmend ein, und in erheblich höherem Maße noch die „Preußischen Jahrbücher", die — 1858 begründet — mehrere Jahrzehnte von Heinrich von Treitschke herausgegeben wurden. Eine große literarische Monatsschrift im Stil und von der umfassenden Bedeutung einer „Revue des deux mondes" und der „Edinburgh Review" fehlte jedoch immer noch bis zum Beginn der siebziger Jahre. Da begründete Julius Rodenberg (eigentlich Julius Levy aus Rodenberg, geb. 1831, gest. 1914), der als Lyriker mit seinen Schleswig-holsteinischen Sonetten und als Reiseschilderer sich einen Namen gemacht hatte, zusammen mit dem Verlage Paetel in Berlin 1874 die „Deutsche Rundschau". Er wußte von vorneherein die bedeutendsten Männer der Wissenschaft, ferner Staatsmänner, Generale, Reisende als Mitarbeiter zu gewinnen, vor allem aber Künstler und Dichter, wie Keller, Storm, Meyer, Fontane, Marie

von Ebner-Eschenbach, Rudolf Lindau, Ernst von Wildenbruch. Ein gutes Stück Geschichte deutscher Wissenschaft und Literatur liegt in den Bänden der „Deutschen Rundschau" vor uns ausgebreitet, und die gelblichroten Hefte haben mit dazu beigetragen, dem deutschen Namen im Auslande Ehre und Ansehen zu verschaffen und den dort weilenden Deutschen Geist und Herz zu erhellen und zu stählen.

So vielfache Anregungen also das große Jahr 1870 brachte, in dem Staat und Gesellschaft in Deutschland auf völlig veränderte Grundlagen gestellt wurden, jenen tiefgehenden, unmittelbaren Einfluß auf das literarische Leben, den viele erwarteten, hatte es nicht. Trotzdem können wir, die wir heute jene Zeit doch schon in vielem klarer übersehen als die Generation von 1870 selbst, gewisse mittelbare Einwirkungen, die die politische Neugestaltung Deutschlands auch auf das literarische Leben übte, deutlich erkennen. Die hochgehende Woge neuen, frischen Lebens, die durch die Zeit dahinflutete, trug zweifellos dazu bei, den kräftigen Talenten, die auf dem Gebiet der Erzählung im Norden wie in der Schweiz und in Österreich, den realistischen Bahnen eines Gotthelf und Alexis und Otto Ludwig folgend, teilweise schon seit den fünfziger und sechziger Jahren auf den Plan getreten waren, neue Anregungen zu geben, so daß sie nun erst zu ihrer eigentlichen Größe sich emporzustrecken den Anstoß in sich fühlten. Wer die Jahre miterlebt hat, die unmittelbar nach 1870 folgten, erinnert sich noch des freudigen Gefühls, mit dem die literarisch empfängliche Welt in Deutschland die nun Schlag auf Schlag hervortretenden, an poetischem Glanz und geistigem Gehalt immer wachsenden Schöpfungen Raabes, Storms, Kellers, C. F. Meyers, Fontanes begrüßte, denen sich bald in Louise von François und Marie von Ebner-Eschenbach zwei Frauen von ebenbürtiger Bedeutung gesellten. Die Betrachtung dieser großen Erzähler, von denen die meisten übrigens auch bedeutende Lyriker waren, ist nun vor allem unsere Aufgabe.

8. Wilhelm Raabe.

Wenn vorher gesagt wurde, daß der Krieg von 1870/71 und sein glücklicher Abschluß den Erfolg hatte, daß gerade die bedeutendsten damals lebenden deutschen Dichter, wie Raabe, Storm, Keller, C. F. Meyer, Fontane, Louise von François, Marie von Ebner-Eschenbach, offenbar durch ihn begeistert zu freudigerem Schaffen angeregt wurden, so sind damit aber auch die Wirkungen des Krieges auf diese Dichter so gut wie ganz erschöpft. Ihre dichterische Welt, ihre Stoffe beeinflußte er kaum. Fast ein jeder von ihnen hatte schon lange vor dem Kriege seine bestimmte Eigenart entwickelt. Die gewaltige Veränderung, die durch die Einigung Deutschlands hervorgebracht wurde, der ungeheure Aufschwung des Landes, das nun immer mehr unter die Weltmächte und zwar an eine der vordersten Stellen rückte, ist ja heute noch nicht abgeschlossen; erst die literarische Jugend, die nach 1870 geboren ist und in ihrem Gesichtskreis auch durch die Fortschritte der Wissenschaften und der Technik gewaltig ergriffen und gefördert wurde, beginnt ihren Dichtungen als Hintergrund das neue große Deutschland zu geben, das ein Handels- und Industriestaat wurde. Dichter wie Storm, Raabe und Keller erlebten und liebten ein ganz anderes Deutschland, das Deutschland vor Bismarck, die stille, trauliche, heimliche Welt der Kleinstaaten und Kleinstädte. Sie sahen wohl die neue Zeit mit Freuden heraufkommen und arbeiteten selbst an ihrer Geburt mit, aber als Dichter empfanden sie die hinsterbende Zeit als schöner, poetisch reizvoller und reicher, und so sind sie die letzten großen Verklärer einer untergehenden Epoche, ihrer Menschen und ihrer vielfältigen Schönheiten geworden. Gerade dadurch, daß sie selbst schon modernere Menschen waren, vermochten sie die noch so nahe Vergangenheit

die noch halb Gegenwart blieb, dichterisch verklärt und zugleich gegenständlich wahr zu schildern. Auch hatten sie trotz ihres modernen realistischen Geistes und bei aller Selbständigkeit die engsten Beziehungen zu den guten Überlieferungen der vorhergegangenen großen Literaturepochen, der Klassiker- und Romantikerzeit. So steigt mit allem Zauber dichterischer Schönheit geschmückt und doch farbenecht und lebenswahr aus den Werken dieser Schriftsteller eine Welt herauf, die freilich vielfach beengt und oft rührend unbeholfen war, aber an vornehmer Kultur, edler Zucht und innerer Festigkeit der heutigen, im ungestümen Werden begriffenen weit überlegen ist. Wir jedoch wollen von den Daseinsformen, die jene Dichter so glücklich der Zukunft aufbewahrten, lernen und uns ihrer freuen, ohne ihre Enge als philisterhaft und beschränkt zu tadeln, aber auch ohne vor den wilder und rascher strömenden Wogen des heutigen Lebens zu erschrecken.

Von den großen Erzählern, die seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in unserer Literatur auftraten, hingen, ihrer Stammesart getreu, die beiden Niedersachsen Wilhelm Raabe und Theodor Storm am engsten an der Vergangenheit, an der ruhe- und poesievollen großväterlichen Zeit, die sie mit Schmerz vergehen sahen; hieraus erklärt sich vielleicht im tiefsten Grunde die so oft in ihren Werken und Worten durchbrechende Resignation, die Flucht vor einer Welt, die ihnen zu lärmvoll und zu unbeständig schien. Beide Dichter stammten aus Gegenden, in denen das gesamte Dasein verhältnismäßig am längsten vor modernen Einflüssen bewahrt blieb, und so blieben denn auch beide wie im Leben, so in ihren Dichtungen am liebsten in der Heimat und bewahrten, ohne sich der neuen Zeit feindlich zu verschließen, die alte im Gedächtnis und im Herzen.

Wilhelm Raabe wurde am 8. September 1831 in dem weltabgeschiedenen Eschershausen, dem kleinsten Städtchen des Herzogtums Braunschweig, als Sohn eines Justizaktuars geboren. Nach Besuch der Gymnasien in Holzminden und Wolfenbüttel trat er 1849 als Lehrling in eine Buchhandlung in Magdeburg ein und

benützte die sich ihm hier bietende Gelegenheit, um sich eine ausgiebige literarische Bildung anzueignen. Seit 1853 nach Wolfenbüttel zu seiner Mutter zurückgekehrt, bereitete er sich selbständig auf die Universität vor und begann 1855 in Berlin das Studium der „Humaniora", d. i. der Philosophie und der schönen Wissenschaften. Im Herbst des nächsten Jahres schon erschien unter dem Decknamen „Jakob Corvinus" sein erstes Buch: „Die Chronik der Sperlingsgasse". Das Werk, das feingezeichnete, mit Liebe ausgeführte Bilder und Idyllen aus dem deutschen Bürgerleben brachte, hatte einen überraschenden Erfolg, so daß sich Raabe nun mit seinem wahren Namen an die Öffentlichkeit wagte und sein Studium aufgab, um ganz dem dichterischen Schaffen zu leben. 1862 verheiratete er sich und ließ sich in Stuttgart nieder, wo er bis 1870 blieb. Kurz vor dem Ausbruch des Krieges kehrte er nach Braunschweig zurück. Bis zum Ende des Jahrhunderts blieb er schriftstellerisch tätig und veröffentlichte insgesamt über dreißig größere Romane und eine noch zahlreichere Fülle kleinerer Novellen und Erzählungen, die jetzt in wohlgeordneter Ausgabe vorliegen (Berlin, Klemm). Am 15. November 1910 schloß ihm der Tod die Augen.

Nach der inneren Entwicklung Raabes läßt sich die stattliche Reihe seiner Schöpfungen vielleicht am besten in drei nach der Zeit gesonderten Abschnitten betrachten, die freilich in sich wieder, was Stoff und Ausführung anbetrifft, mannigfaltig genug sind und natürlich auch vielfach ineinander übergreifen. Der erste Abschnitt, der mit der „Chronik der Sperlingsgasse" begann, umfaßt eine Reihe von größeren Romanen und Novellensammlungen, in denen der Dichter eine Fülle von Stoffen aus der Gegenwart und Vergangenheit seines Vaterlandes einfach und mit bloßer dichterischer Freude am Erzählen gestaltet, ohne noch einen eigenen Stil und eine eigene dichterische Weltanschauung deutlich auszubilden. Das bunt Stoffliche an sich ist ihm noch die Hauptsache. Da erzählt er in den „Kindern von Finkenrode" (1859) ein mit allem Witz und schönem Humor geschmücktes Kleinstadtidyll. „Nach dem großen Kriege" (1861) ist eine romantische Geschichte in zwölf Briefen aus

dem Harz, die jene Verbitterung gerade der Edelsten des Volkes während der Jahre der Ernüchterung nach den Befreiungskriegen darstellt. „Der heilige Born“ (1861) bringt „Blätter aus dem Bilderbuche des sechzehnten Jahrhunderts“ und ist eine schöne, dichterische Verherrlichung echter Liebe und Treue. Der „heilige Born“ ist der Gesundbrunnen von Pyrmont, der 1556, im Jahre nach dem Augsburger Religionsfrieden, plötzlich Modebad wurde: „Erst kam es einzeln wie Tropfen vor dem Platzregen, dann immer mehr und mehr gleich dem Platzregen selbst in ganzen Strömen. In hellen Haufen hat sich urplötzlich das Volk versammelt, und jetzt liegt in allen unseren Dörfern und in Lügde und weit ins geistliche Land hinein alles voll. Ja, sie haben in den Gehölzen umher ein ordentlich Heerlager aufgeschlagen, tun großen Schaden an Wild und Wald, und ist ihnen nicht zu wehren und zu steuern. Viel Gaukler und fahrend liederlich Gesindel hat sich allbereits auch schon angesammelt und treibet ein bös gottlos Wesen.“ Mit diesen Worten ist der farbige Hintergrund meisterhaft angedeutet. Auf ihm spielt dann die Geschichte des letzten Grafen von Pyrmont, der an einer schönen, dämonischen Courtisane zugrunde geht, während sein Reitknecht das Glück der wahren Liebe findet. Der historische Duft und die Farbe der fernen Zeit sind aber im ganzen besser getroffen als die Handlung, die gleichwohl an schönen Zügen reich ist. Auch das nächste Werk Raabes war ein geschichtlicher Roman: „Unseres Herrgotts Kanzlei“ (1862). Die Anregung zu diesem Werk mag Raabe schon als Buchhändler in Magdeburg empfangen haben, denn diese Stadt ist „unseres Herrgotts Kanzlei“ oder war es doch in jener Zeit des „Interims“, da sie, als Anhängerin Luthers mit der Acht belegt, gegen Moritz von Sachsen sich verteidigte und aus ihren Mauern eine Flut von Flugschriften zur Verteidigung des wahren lutherischen Glaubens sich über die Welt ergoß. Die ganze Dichtung, eine schöne Verherrlichung protestantischen Glaubensmutes und deutschen Bürgersinnes, ist erfüllt von mannhaften und willensstarken Gestalten, die von der herben, reinen Luft der Freiheit gestählt und zu lutherischer Kampfes-

luft entflammt sind. Neben den harten Männern stehen die stolzen Frauen und die lieblichen Mädchen, und auch die Schatten fehlen nicht. „Die Zeit ist ein großer Kessel, darin wird jetzo eine wunderliche Suppe gekocht, und es ist nicht zu verwundern, daß es siedet, brodelt, übersprudelt und solch wunderliche Blasen wirft." Aber in allem Zeitwirrwarr erhebt sich leuchtend die Aussicht auf die Herrschaft des freien Gedankens, wie sie die Buchdruckerkunst gewährleistet mit den „Lettern, den kleinen, tapferen Burschen, die sich nicht schlagen lassen, denen niemand widerstehen kann".

Historische Stoffe behandelten auch zum größten Teile die Novellen, die Raabe in den Sammlungen „Halb Mär; halb mehr" 1859) und „Verworrenes Leben" (1862) zusammenfaßte; sie spielen zumeist in der Vergangenheit seiner Heimat oder deren Nachbarschaft. Auch unter ihnen sind ganz vortreffliche Dichtungen, die köstlichste „Der Junker von Dunow". Den Abschluß der ersten Periode und zugleich den deutlichen Übergang zur zweiten bringen „Die Leute aus dem Walde" (1863). Stofflich der „Chronik" und den „Kindern von Finkenrode" verwandt, erhebt sich diese Dichtung doch durch die wachsende Kunst der Sprache und vor allem durch die Grundidee, die sie durchleuchtet, über die früheren Dichtungen Raabes. Nicht in der viel verschlungenen Handlung, den wunderbaren Fügungen, denen die „Sterne, Wege und Schicksale" der zahlreichen Personen dieser Dichtung unterworfen sind, liegt ihr Hauptreiz, sondern eben in der Grundidee, die ein Lebensprogramm ausspricht. Sie gipfelt in der Vereinigung der beiden Mahnungen: „Gib acht auf die Gassen!" und „Blick auf zu den Sternen!" — Die erste Richtschnur gibt dem Helden des Buches, Robert Wolf, der wackere Polizeischreiber Fiebiger, um ihn die wirkliche Welt, d. h. das Kleine im Großen und das Große im Kleinen, erkennen, Wahrheit und Schein unterscheiden zu lassen, die andere, die den gesunden Realismus ergänzt, erhält er von dem hochgerichteten Idealisten Ulex. „Dunkel ist an und für sich das Universum, und das Licht darin geht nur von den glänzenden Kugeln aus, die wir Sterne nennen; dunkel

ist auch von Grund aus die Menschenseele, ein ebenso großes Mysterium wie das Weltall; auch in ihr kommt das Licht von den Sternen, und deren gibt es viele und sehr schöne. Jeder von ihnen wirft einen anderen Schein in das dunkle Sein, und dem echten Menschen verbinden sie sich in jeder guten, aber viel mehr noch in jeder bösen Stunde zu heilbringenden Konstellationen. Der Mensch der Materie, der Mensch des Paradieses, der weder gut noch böse kennt, gibt den Steinen, Pflanzen und Tieren Namen; aber der sittliche Mensch, welchem Gott befahl, das erhobene Gesicht zu den Sternen zu richten, dieser Mensch gab den Gefühlen Namen und nannte sie: Liebe, Freundschaft, Glaube, Geduld, Barmherzigkeit, Mut, Demut, Ehre — und Jahrtausende vergingen, ehe diese Sterne und so viele gleiche gefunden waren.“ Wohin nun die Befolgung dieser beiden Lebensgrundsätze, vereint mit Weltkenntnis, Lebensweisheit und Humor, führt, das zeigt uns das Schicksal Robert Wolfs und Helene Wienands. Wie das Haften am Irdischen, am Genusse, an der Eigenliebe, den Menschen zerstört, das veranschaulicht das Schicksal Leon von Poppens und des Bankiers Wienand: „Verspottet hatte der große Kaufmann die Sterne und war den furchtbaren Mächten, den dunklen Geistern der Erde, anheimgefallen.“

„Der Mensch lebt nicht vom Brote allein — sondern — vom Geiste Gottes“, dies edle Wort, das in den „Leuten aus dem Walde“ anklingt, ist das Grundmotiv des nächsten Werkes von Raabe: „Der Hungerpastor“ (1864), und nicht nur für dieses allein, auch für die beiden folgenden Romane „Abu Telfan“ (1867) und „Der Schüdderump“ (1870). Raabe selbst hat am Schluß des letzten Werkes diese drei Dichtungen zusammengefaßt: „Es war ein langer und mühseliger Weg von der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee über Abu Telfan im Tumurkielande und im Schatten des Mondgebirges bis in dieses Siechenhaus zu Krodebeck am Fuß des alten germanischen Zauberberges.“ Man darf darum nun nicht, wie das häufig geschieht, diese drei Werke als eine einheitlich geplante Trilogie ansehen. Sie sind frei voneinander und nacheinander entstanden, aber am Schluß erkannte der Dichter, daß sie alle auf

einen, auf einen dunklen Ton gestimmt waren, daß sie alle drei von Menschenleid und Elend viel, von Glück und Freude weniger sprachen und daß sie darum als gemeinsamer Ausdruck einer bestimmten Entwicklung ihres Verfassers wohl zusammengehörten.

Am hellsten ist von den drei Büchern noch das erste, „Der Hungerpastor". „Vom Hunger will ich in diesem schönen Buche handeln," schreibt der Dichter zu Anfang, „von dem, was er will und was er vermag. Wie er für die Welt im ganzen Schiwa und Wischnu, Zerstörer und Erhalter in einer Person ist, kann ich freilich nicht auseinandersetzen, denn das ist die Sache der Geschichte; aber schildern kann ich, wie er im einzelnen zerstörend und erhaltend wirkt und wirken wird, bis an der Welt Ende. Dem Hunger, der heiligen Macht des echten, wahren Hungers widme ich diese Blätter und sie gehören ihm auch von Rechts wegen, was am Schluß hoffentlich vollkommen klar geworden sein wird." — In das liebevoll geschilderte enge und in vielfachem Sinne von Hunger gequälte Leben eines kleinen deutschen Städtchens führt uns Raabe in den ersten Kapiteln. Sie alle, der brave Schusterwirt Unwirrsch und seine tätige, tüchtige Frau, der philosophische Gevatter Grünbaum und die tapfere Base Schlotterbeck, der Armenlehrer Karl Silberlöffel und der arme Trödeljude Samuel Freudenstein, sie alle leiden am Hunger, so oder so: am Hunger nach Ehre und Reichtum der Jude, am Hunger nach Brot und Liebe der arme Lehrer, und die anderen am Hunger nach Licht, nach Bildung, an dem „wahren, echten Lebenshunger". Zwei Kinder aus diesen Lebenskreisen begleiten wir nun von der Wiege an bei ihrem Kampf, den sie jedes für seinen Hunger führen. Hans Jakob Nikolaus Unwirrsch hat den wahren und echten, Moses Freudenstein den unechten, egoistischen Hunger als Triebkraft empfangen. Der Weg des Schustersohnes führt durch viel Elend, Mühsal und Sorge schließlich zu einem bescheidenen Glück voll Liebe und Arbeit in der Hungerpfarre zu Grunzenow, während Moses Freudenstein alias Theophil Stein, der Weltgewandte, durch blendenden Glanz und unehrlich Wesen

schließlich nichts weiter erreicht als einen schimpflichen Untergang in der großen Weltkloake Paris. Diese anscheinend so einfache und gleichförmige Fabel hat Raabe zu einer der edelsten Prosadichtungen unserer Literatur gemacht, durch die Schönheit seiner Sprache und durch die Kunst, mit der er die beiden Hungrigen ihren schweren Weg führt, der noch von mannigfachen Nebenfiguren, dem armen Rat Götz, seinem braven Bruder und dessen Freunden, der hochmütigen Frau Rat und ihrer armen Tochter Kleophea, belebt ist. Nur mit tiefer Erschütterung wird man dies Buch zu Ende lesen, aber innerlich dennoch froh und befreit sein, da es mit einem hellen Ton und mit einem vertrauenden Blick in die Zukunft schließt: „Ein Geschlecht der Menschen vergeht nach dem andern, ein Geschlecht gibt die Waffen des Lebens weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommet wieder, Menschenkinder!' zum letztenmal erklungen ist, wird mit ihm zum letztenmal der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelstraße durch die Welt führte. Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirrsch!"

Viel trüber als im „Hungerpastor" ist die Gesamtstimmung in „Abu Telfan, oder die Heimkehr vom Mondgebirge". „Wenn ihr wüßtet, was ich weiß, sprach Mahomed, so würdet ihr viel weinen und wenig lachen." Mit diesem Wort als Motto beginnt das Buch, mit ihm endet es, und entsprechend ist die dazwischen liegende leidvolle Geschichte. Leonhard Hagebucher, der einst im Zorn sein Vaterhaus und sein Vaterland verlassen, kehrt nach langen Jahren schimpflicher Gefangenschaft und unwürdigster Sklaverei unter den Negern — zu Abu Telfan am Mondgebirge im Lande Tunurkie — heim in sein Vaterhaus zu Bumsdorf an der Rippenburger Landstraße im Königreich Sachsen. Voll Hoffnung auf ein neues, reiches Leben kehrt er aus der Barbarei zurück, aber mit ihm müssen wir nun im Laufe der Ereignisse erleben, wie bitter grausam und blutig das Treiben auf der Straße der Erde ist, wie „nichtswürdig und kurios zugleich" die Welt ist, wie Schurken das Lebensglück edler Menschen, lange ungestraft, zerstören können, so daß ein Aufenthalt unter den Wilden im heißen Afrika schließlich

besser erscheint als der in der zivilisierten, überfeinerten Welt. Nur die Menschen, die in einer gewissen mittleren Behäbigkeit sich halten, wie der köstliche Vetter Wassertreter, der brave Steuerinspektor, der energische alte Gutsherr und seine Töchter, der fleißige, nur seiner Wissenschaft lebende Professor der koptischen Sprache und seine niedliche Tochter Serena und der nur halbbesinnliche Schneider Täuberich-Pascha, scheinen sich in dem Reiche eines bescheidenen Glückes zu bewegen. Alle edleren Naturen, die vornehme, adlige Nicola, die „Frau von der Geduld", die in der „Katzenmühle" ihrem verlorenen Gatten nachtrauert und auf die Heimkehr ihres verschollenen Sohnes wartet, dieser Sohn selbst, der zu spät für ein wahres Glück heimkehrt: alle diese Menschen stehen zum Schluß vor einem zerbrochenen, zerstörten Leben, und auch für Leonhard Hagebucher bleibt nicht viel mehr als müde Resignation: „Wohl dem, der stark genug ist, sich nicht zu überheben, und ruhig genug, um zu jeder Stunde dem Nichts in die leeren Augenhöhlen blicken zu können — wohl dem, welchem der ungeheure Lobgesang der Schöpfung an keiner Stelle und zu keiner Stunde ein sinnloses oder gar widerliches Rauschen ist und der aus jeder Not und jeder Verdunklung die Hand aufrecken kann mit dem Schrei: Ich lebe, denn das Ganze lebt über mir und um mich." . . .

Man hat vom ethischen Standpunkt das müde Ausklingen so wilder Lebenskämpfe getadelt, nicht ganz mit Unrecht. Aber erstens kommt bei einer Dichtung von der Schönheit, dem Reichtum und der tiefen Weisheit des „Abu Telfan" doch das ethische Moment nicht allein in Frage, und dann — schließlich siegen doch die besseren Menschen selbst im Untergehen, nicht äußerlich, aber innerlich in der Art, wie sie das Leben und das Leiden überwinden, wie sie in aller Widerwärtigkeit sich und ihren guten Idealen treu bleiben. Und so bleibt das finstere Wort Mahomeds schließlich doch nicht die letzte Weisheit des Buches, sondern die Erkenntnis, daß es gilt, tapfer und weise und wahr gegen sich und andere zu sein und kraftvoll zu handeln. Und so vermögen wir alle von diesen Menschen, die siegreich bleiben, selbst wenn sie unterliegen, zu lernen

und uns mit ihnen zu trösten; denn ihr Schicksal war und ist immer typisch für viele edle Menschen unseres Vaterlandes.

Die schon im „Abu Telfan" von Raabe angedeutete Ansicht, daß das Gemeine und Schlechte in der Welt zum wenigsten äußerlich auch das Mächtige und Siegreiche, das Edle und Schöne immer das Unterliegende sei, spricht er in seinem nächsten Roman „Der Schüdderump" kraß und deutlich aus, stark beeinflußt von der Lektüre der Werke Schopenhauers. Raabe, der noch im „Hungerpastor" trotz der schmerzlichen Erkenntnis von der Notwendigkeit des Leidens schließlich zu einer kräftigen Lebensbejahung kommt, sinkt im „Schüdderump" zu einer vollkommen resignierenden Verneinung herab. Schon der Titel deutet das an. Der Schüdderump ist ein Totenkarren aus der Pestzeit, mit dem man die Toten haufenweis ins Grab schütten konnte; ihn macht der Dichter zum Symbol des Vergänglichen, des immer drohenden Untergangs, aber auch des „ewig Gestrigen", des „Gemeinen". Das ganze Leben kommt dem Dichter wie eine große Tragikomödie vor. So viel Lichter auch um uns her sind, so hell die Sonne leuchtet — der Schüdderump poltert, und auf einmal wissen wir wieder, daß wir aus dem Dunkel kommen und in das Dunkel gehen und daß auf Erden nichts erstaunlicher ist, als daß wir dieses je für den kürzesten Moment vergessen konnten. — Und doch ist das Buch nicht arm an hellen Lichtblicken. In dieser seltsamen Geschichte mit ihren seltsamen Gestalten, mit dem rollenden Leichenwagen, der das sonnigste Leben hinwegführt, spielt doch die Sonne eine herzerfreuende Rolle. „Es ist ein Wunder," sagt die alte, dem Tode nahe Hanne Allmann an jedem neuen Morgen, „wie schön es auf der Erde ist. Ach, ich habe nicht gewußt, wie leid es einem ums Fortgehen sein könnte. Ach, die Sonne, die Sonne! Ich hab sie so lange, lange vor der Tür, und nun ist mir, als hätt' ich niemals darauf geachtet!" Lang sind solche Sonnenblicke freilich nie; denn das Knarren und Poltern des Leichenkarrens tönt durch alle Luft, durch alles fröhliche Behagen des Daseins.

Die Handlung des Romans baut sich verhältnismäßig klar und einfach auf: Der schlaue, unternehmende Barbier eines kleinen

Harzer Nestes, Dietrich Häußler, zieht mit seiner schönen, auf dem Gutshofe erzogenen Tochter in die Welt, um das Glück zu suchen. Als unglückliches Weib mit einem Kinde wird die schöne Marie nach Jahren wieder in die Heimat zurückgeschafft, kommt ins Siechenhaus, wo die alte Hanne Allmann, eine tiefe Lebensphilosophin — wie ihre hexenhafte Freundin, die Hausiererin Jane Warwolf — haust, und stirbt dort. Ihr Kind, die schöne Tonie, wächst seelenvergnügt heran und durchgoldet die arme Hütte wie Sonnenschein. „Die kleinen Hände, die zierlichen Füßchen, die klaren, klugen Augen und der lachende Mund waren gleich der Mitgift eines Königskindes zu achten, und der kluge, verständige Sinn, das leichte, gute Herz des Kindes, an welches niemand ein Recht hatte, stammten aus dem tiefsten, reichsten Grunde der Welt." Ihr jugendlicher Freund und Spielgefährte wird bald der Junker Hennig von Lauen von dem Gutshofe. Eine zum Teil seltsame Gesellschaft schaltet auf diesem alten Edelhof. Neben der energischen, klar schauenden, immer munteren Frau von Lauen stehen ihr Freund, der Ritter Eustachius von Glaubigern, „ein altes, übriggebliebenes Meubel", aber eine Seele von Mensch — mit seinem Kater Mystax — und das „gnädige Frölen", eine Edle von Tronin mit einer unendlich langen Ahnenreihe, die alte Gouvernante, die immer etwas zu spielen haben muß. Nicht zufrieden mit ihrem Hündchen Piccadillo und dem Junker, bei dem ihre Erziehung doch keine Früchte bringt, hat sie einst schon die schöne Marie erzogen und bringt nun auch deren Tochter Tonie auf den Gutshof. Aber Tonie läßt sich nicht verziehen. Sie wird ein edler, tüchtiger Mensch und ein vornehmes, schönes Mädchen, in das der Junker Hennig sich rechtschaffen verliebt. Da kommt nach Jahren Herr Dietrich Häußler als hochedler und reicher österreichischer Baron in die Heimat zurück und fordert die Enkelin heraus. In einer glänzenden Episode ist geschildert, wie der alte Gauner dies macht und wie sich die einzelnen Personen dazu stellen. Antonie muß also mit nach Wien. — Nach etlichen Jahren besucht Hennig sie dort; er findet sie elend, dahinsiechend an Heimweh, an Einsamkeit, an

Mangel an Liebe. Der Großvater, der den italienischen Krieg benutzt, um durch Betrügereien glänzende Geschäfte zu machen, will seine Enkelin einem Grafen vermählen. Der brave, aber nicht sonderlich tiefgründige Hennig ist der Aufgabe, vor die er nun gestellt wird, nicht gewachsen; aus Mitleid will er Antonie heiraten; als diese aber, die ihn still von ganzer Seele geliebt hat, die Oberflächlichkeit seiner Liebe merkt, da will sie sich lieber dem Grafen opfern. Aber noch ehe das geschieht, erscheint der Ritter von Glaubigern und bewahrt sie davor. Ergreifend ist das Wiedersehen zwischen den beiden, die im echten Sinne „Vater" und „Tochter" sind. Zu einer völligen Rettung Antoniens ist es aber zu spät; sie stirbt, und die Gemeinheit triumphiert. Der Ritter kehrt heim, gebrochen an Leib und Seele. Auch Hennig hat in den leidvollen Wiener Wochen das Leben doch tiefer kennen gelernt; im Sinne seiner aus dem vollen Schaffen fortgerissenen Mutter wird er es weiterführen, tätig, ernst und tüchtig. Er ist aber auch der einzige, der noch hell aufschaut und eine Zukunft hat, die übrigen sind alle zerbrochen, Jane Warwolf, der Ritter und das Fräulein. „Wenn die Witterung es erlaubt, schleichen drei alte, kümmerliche Gestalten nach dem Siechenhause, das wieder leer steht, und Jane Warwolf trägt den Schlüssel und öffnet so schnell als möglich, denn der Ritter von Glaubigern wird sehr böse jetzt, wenn er nicht sogleich seinen Willen bekommt. Die drei sitzen in einer Reihe auf der Bank und betrachten die kahlen Wände. Wenn jedoch plötzlich ein Schein über die morsche Wand hinliefe und eine lichte Gestalt leise winkend und freundlich lächelnd vorüberginge und den Finger auf den Mund legte, so würden sie sich kaum darüber wundern."

So sind wir den „langen, mühseligen Weg" von der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee über Abu Telfan im Tumurkielande bis in das Siechenhaus zu Krodebeck am Fuß des Brockens zu Ende gegangen; lang und mühselig war er für den Dichter und die Menschen, die er auf diesem Weg gehen und leiden hieß, uns bleibt der Genuß großer, ernster Weltbilder, deren Schönheiten um so unvergänglicher sind, weil sie nichts Gefälliges, nichts Glänzendes

haben, sondern aus einem leidvollen, tiefen Herzen aufgestiegen sind und leuchten. Lange Zeit hat der große Kreis der Kritiker wie der Leser diese herben Schönheiten Raabes verkannt. Während seine früheren Werke, einschließlich des „Hungerpastors", Auflage um Auflage erlebten, fanden „Abu Telfan" und namentlich der „Schüdderump" jahrzehntelang nur in einem ganz kleinen Kreise Freunde und Bewunderer. Erst nach reichlich dreißig Jahren, bei Gelegenheit seines siebzigsten Geburtstages, fand Raabe die Anerkennung des ganzen Volkes, und es gelang seinen Büchern, ihre reichen Schätze in weitere Lebenskreise zu tragen.

Der pessimistischen Stimmung des „Schüdderump", der Grundanschauung, die er in diesem Buche aussprach, ist Raabe wohl nie mehr ganz untreu geworden. In dem dritten Zeitabschnitt seines Schaffens jedoch ist er immerhin wieder weltfreudiger und weltbejahender und stellt neben die Schatten stets auch das Licht. Trotz äußerer Drangsal rang er sich zu heiterer Lebensweisheit und zu einem sieghaften, lächelnden Humor hindurch. Eine Fülle köstlicher, ernster und heiterer Geschichten, die er bis zum Ende des Jahrhunderts schuf, zeugen davon. Nach der Heimkehr des Dichters aus Schwaben erschien als erstes Buch die lustige Geschichte der Schillerfeier zu Paddenau „Dräumling" (1872); ihr folgte 1873 „Deutscher Mondschein", eine Sammlung ernster und heiterer historischer Geschichten; die schönste der heiteren berichtet lustig die Erlebnisse zweier alter schwedischer Soldaten „Auf dem Marsch nach Hause", die schönste der ernsten ist die Perle aller Raabeschen Novellen „Des Reiches Krone", eine Geschichte aus der mittelalterlichen Pestzeit, die von leidvoller und schrankenloser Liebe ergreifend erzählt. — Während „Christoph Pechlin" (1873) mehr zu den bloßen Unterhaltungsromanen gehört, ist „Meister Autor" (1874) eine der feinsten und tiefsten Schöpfungen des Meisters; das Jahr 1876 brachte eine kleine Perle: „Horacker", ein lachendes, goldenes Buch, voll Humor, Menschenliebe und Menschenfreude. Hier ist alles so anmutig, so leicht verständlich, von schweren Ideen, von geistreichen Abschweifungen unbelastet. Die Fabel des schönen

Werkes ist mehr als einfach: An einem Feiertage zieht der prächtige, „letzte" Konrektor Eckerbusch mit seinem Kollegen, dem Zeichenlehrer Windwebel, in den Wald; sie stoßen auf einen jungen Menschen, den die Fama zum Räuber und Mörder gestempelt hat, Horacker; dieser wird eingefangen und der zivilisierten Welt zurückgewonnen; ein Gleiches gelingt durch die himmlische Güte und irdisch-praktische Tatkraft der guten Frau Pastorin Winkler an Horackers Bräutchen, und am Schlusse löst der Angst der nachgeeilten Frauen um ihre, dem Gerücht nach von Horacker erschlagenen Männer sich in eitel Fröhlichkeit auf, nachdem der geistige Hochmut in Gestalt des Herrn Oberlehrers Neubauer seine gesunde gründliche Lektion durch die Frau Konrektor erhalten hat. Dies kleine Ferienerlebnis wird uns aber mit köstlicher Lebensweisheit vorgetragen. Denn der Dichter weiß — wie der letzte Herr Konrektor — „wirklich, was der Mensch ist und welche große Geduld der Herrgott, sein Schöpfer, mit ihm haben muß, und weiß genau, wo der Punkt ist, allwo das Böse, sei es nun Rachsucht oder sonst was, in Dämlichkeit übergeht!"

Auf den „Horacker" folgte wieder eine größere Novellensammlung, „Krähenfelder Geschichten" (1879), von denen „Die Innerste" als die wertvollste genannt sei. Alle die nun rasch einander folgenden Bücher Raabes aufzuzählen, das kann nicht unsere Aufgabe sein; nur die bedeutendsten sind noch besonders zu betrachten. Aber auch von den weniger bedeutenden Büchern haben die meisten, wie „Wunnigel" (1879), „Deutscher Adel" (1880), „Pfisters Mühle" (1885), „Unruhige Gäste" (1886), „Gutmanns Reisen" (1892), „Kloster Lugau" (1893), ihren ausgesprochenen besonderen Reiz. Bald bewundert man den Adel der Sprache, bald die Liebe der Charakterzeichnung, gleichviel ob Raabe Kinder, wunderliche Käuze oder energische alte Damen malt, immer aber die Tiefe des Gemütes, die Hoheit des Geistes, die Reinheit der sittlichen Anschauung und bei aller Krausheit der phantastischen Handlung, bei dem Barock der Namengebung und der auf Seitensprünge nicht verzichtenden Darstellung die Treuherzigkeit und

Biederkeit, mit der sich in den Raabeschen Erzählungen das deutsche Kleinstadtleben spiegelt. Die lieblichste Verklärung dieses kleinstädtischen Wesens hat er vielleicht im „Horn von Wanza“ (1881) gegeben, wo er eine ganze Galerie prächtiger Menschen und Sonderlinge in einem einzigen lieben deutschen Philisternest zusammenwürfelte. — Wie schon in seinen frühsten Werken stellte Raabe auch in späteren wiederholt den Gegensatz dar zwischen Kindheitstraum und Weltwirklichkeit, zwischen dem echten und tiefen Wesen des deutschen Gemüts und der Gesinnungslosigkeit, die sich immer wieder spreizt und breit macht. Die reizvollste Behandlung dieses Themas bietet die Dichtung „Alte Nester“ (1880), doppelt schön darum, weil es den braven, tüchtigen Menschen, die in ihr auftreten, gelingt, sich aus ihren Jugendträumen herauszureißen und mit festen Füßen in die Gegenwart zu stellen. Nennen wir nun noch die beiden vortrefflichen historischen Romane: „Das Odfeld“ (1888) und „Hastenbeck“ (1899), die beide im siebenjährigen Krieg und in den Weserlanden spielen, so bleiben nur noch zwei Romane genauer zu betrachten, die, nicht immer genügend beachtet, zu den edelsten Arbeiten Raabes und unserer Prosaliteratur überhaupt zu rechnen sind: „Stopfkuchen“ (1891) und die „Akten des Vogelsangs“ (1895). Ja, er hat selbst einmal im Gespräch „Stopfkuchen“ für sein bestes Werk erklärt. Und warum? Er erwiderte: „Da habe ich die menschliche Kanaille am festesten gepackt gehabt.“ Und das ist ja auch die Frage, über die er immer wieder so gerne in seinen Werken nachgrübelt: Wie kommt es doch, daß im Spiele der Welt die Träger einer idealen Lebensauffassung so häufig zurückgedrängt werden und Schiffbruch leiden, während die Kanaille sich so leicht durchsetzt, und wie können sich die Kämpfer für das Ideal doch behaupten?

„Stopfkuchen“ wird Heinrich Schaumann von seinen Jugendgefährten wegen seiner kindlichen Gefräßigkeit genannt. Von früher Jugend an steht er außerhalb des gewöhnlichen Lebens; bei niemandem, bei keinem Freunde, auch bei seinen Eltern nicht, findet er Liebe und Anschluß. Als er, ohne ein Examen bestanden zu haben, von der Universität heimkehrt, verstößt ihn der Vater.

Da schließt sich Heinrich an Menschen an, die, wie er, „hinter der Hecke liegen gelassen worden“; er faßt eine herzliche Liebe zu Tinchen Quakaz, der Tochter eines reichen Bauern, der fälschlich von seinen Mitbürgern für einen Mörder gehalten wird und deshalb mit seiner Tochter ganz vereinsamt ist und verbittert dahinlebt. Nur mit Mühe gelingt es Heinrich, das Vertrauen dieser Leute zu erwerben. Lange muß er „vor der roten Schanze“ — so heißt des Bauern Hof — liegen, ehe er hinein darf und mit Tinchens Herz schließlich auch den Hof erwerben kann, wo er nun seinen Liebhabereien nachhängt, schließlich auch den wahren Mörder entdeckt und dadurch den Bann von seinem Hause nimmt. Er und seine Frau bleiben trotzdem fortan sich selbst genug und werden, wie der Dichter sagt, „auch daheim, ohne sich unter ihren Hecken wegzurühren, etwas erleben und es in wundervoll erleuchteter, in lichter Seele zum Austrag bringen“. — Der Reiz dieser wundervoll erzählten Geschichte gewinnt noch dadurch, daß Raabe viel Persönliches, Selbsterlebtes in das Buch verarbeitet hat. Wie Stopfkuchen um die rote Schanze, so hat Raabe um sein Lebensziel, um die verdiente Stellung in der Literatur, hart kämpfen müssen. Vielleicht erklärt auch dies die Wärme, mit der diese Geschichte von dem Sechzigjährigen geschrieben wurde. Aber überhaupt hat ja das Alter ihn nicht kühler und matter gemacht, sondern man möchte sagen jugendlicher, jedenfalls leidenschaftlicher; sind doch die „Akten des Vogelsangs“ das stürmischste Buch des Dichters. „Der Vogelsang“ ist der Name einer kleinen Vorstadt in einem Residenzstädtchen Norddeutschlands. Das Leben einiger dort in nachbarlichen Gärten aufgewachsener Kinder verfolgen wir in den „Akten“, die einer dieser früheren Spielgefährten, der Regierungsrat Krumhardt, über die ferneren Schicksale seiner einstigen Jugendfreunde und -Freundinnen führt. Zum Helden dieser Akten wird bald Velten Andres, ein genialer Mensch, der sein Leben zerstört, weil er der Liebe zu einer Jugendfreundin, zu Helene Trotzendorff, dem Ideale seines Lebens, nicht Herr werden kann. Helene, eine innerlich vornehme Natur, hat sich von ihrer Mutter und von der Sucht nach

äußerem Glanz verleiten lassen, einen amerikanischen Millionär zu heiraten. Velten Andres versucht vergeblich, sie aus seinem Herzen zu reißen. Nach dem Spruch Goethes:

Sei gefühllos!
Ein leichtbewegtes Herz
ist ein elend Gut
auf der wankenden Erde,

will er leben. Alles Gefühl, alles Lebendige in seinem Herzen erdrückt er. Nur seiner prächtigen Mutter zuliebe hält er sich noch aufrecht; als diese stirbt, verbrennt er all seinen Hausrat, der ihn an die Jugend erinnert, und zieht in die Welt. Jahrelang irrt er haltlos umher wie ein gehetztes Wild, bis er eines Tages zurückkehrt, müde, zerschlagen und ganz zerstört, um in der Heimat zu sterben. Während er auf den Tod wartet, hat die inzwischen verwitwete Helene ihr besseres Selbst wiedergefunden. Sie eilt nach Deutschland und findet den Geliebten dicht vor dem Tode, aber dennoch wirft ihr Erscheinen einen lichten Schein über Veltens ganzes verdorbenes Leben. Velten darf wieder selig und stolz sein; denn das Gute ist doch mächtiger als das Schlechte gewesen, und so stirbt er fröhlich in den Armen der Geliebten. Der Tod bringt auch hier, wie so oft bei Raabe, Frieden und Versöhnung und löst des Lebens Mißklänge in Harmonie auf.

Man hat die „Akten des Vogelsangs" abzulehnen versucht wie einst den „Schüdderump"; denn auch sie sind ja ein trauervolles Buch — aber ein schönes, ein unsterblich schönes. Was will man mehr? Man würde dem Dichter seine tragischen Werke kaum zum Vorwurf machen, wenn er nicht unglücklicherweise ein für allemal zum Humoristen gestempelt wäre. Raabe ist ja auch in vielen Werken Humorist, aber verpflichtet das denn für alle? Und ist denn Humor eitel Lustigkeit und Fröhlichkeit? Humor ist der Sonnenschein, der durch düstere Wolken bricht, die Erhabenheit des Herzens über leid- und freudgemischtes Weltwirrwesen. Raabe ist ein großer Dichter, der Menschenschicksale prüfend in der Hand hält und abwägt und die Wage dorthin sinken läßt, wohin die

Schönheit und die Wahrheit es verlangen. Mit innerem Trotz setzt Raabe seine eigengewachsene Persönlichkeit in bewußtem Gegensatze zur Zeitverflachung durch, und wer sich seiner innerlich bemächtigen will, der muß eine gewisse Geisteskraft aufwenden, auch ein wenig Geduld — wenn der Dichter mit dem Leser Scherz treibt, ihn wie Jean Paul auf Reisen in fremde Welten, in ferne Gedankenreiche schickt, wenn seine seltsamen Käuze, aus denen doch immer wieder der Dichter selbst schaut, gar zu absonderlich erscheinen wollen. Man muß ihnen auf den Grund gehen und dann findet man in ihnen die Vertreter einer weisen und tiefen Weltanschauung. Sie sehen das große Leid der Welt, aber sie fassen es in unendliche Liebe, und so wandelt es sich ihnen in Lust; sie sehen in der Freude den Keim des Schmerzes, aber auch im Schmerz den Keim der Freude; sie erblicken den Gipfel der Weisheit in der Fähigkeit, den Stoikermantel mit dem fröhlichen Purpur des Vergnügens an der Welt zu färben. Nicht auf den Höhen der Gesellschaft, sondern in den Niederungen des Lebens, in den Gassen und Winkeln, unter Unberühmten, Übersehenen, Vergessenen oder gar Verfemten suchte und fand Raabe diese Weltweisen. Sie sind die Überwundenen und doch die Überwinder zugleich, die eigentlichen — ungekrönten — Könige der Welt. Raabe gehört selbst zu ihnen, zu den großen Einsamen, zu den Zeitlosen.

Er blieb sich immer getreu. Auch das nach seinem Tode erst veröffentlichte Werk „Altershausen" (1911) zeigt den Alten in seiner halb tiefen, halb barocken Eigenart und in dem Festhalten an dem Ideal, das er seit Jugendtagen immer vertreten hat. Die Handlung an sich ist ein Nichts. Der Wirkl. Geh. Medizinalrat Dr. Feyerabend macht nach glücklich — aber mit schrecklichen Seelenqualen — überstandenem siebenzigsten Geburtstag sich auf, um noch einmal seine Geburtsstadt zu besuchen, und findet seinen alten Kameraden als „Simpel" wieder; der ist infolge schweren Sturzes auf dem Standpunkte des zwölften Lebensjahres stehen geblieben; aber das gute Mienchen betreut den armen Schelm in rührender Liebe. — Reichlich mit echt raabischen Reflexionen ist das Werkchen

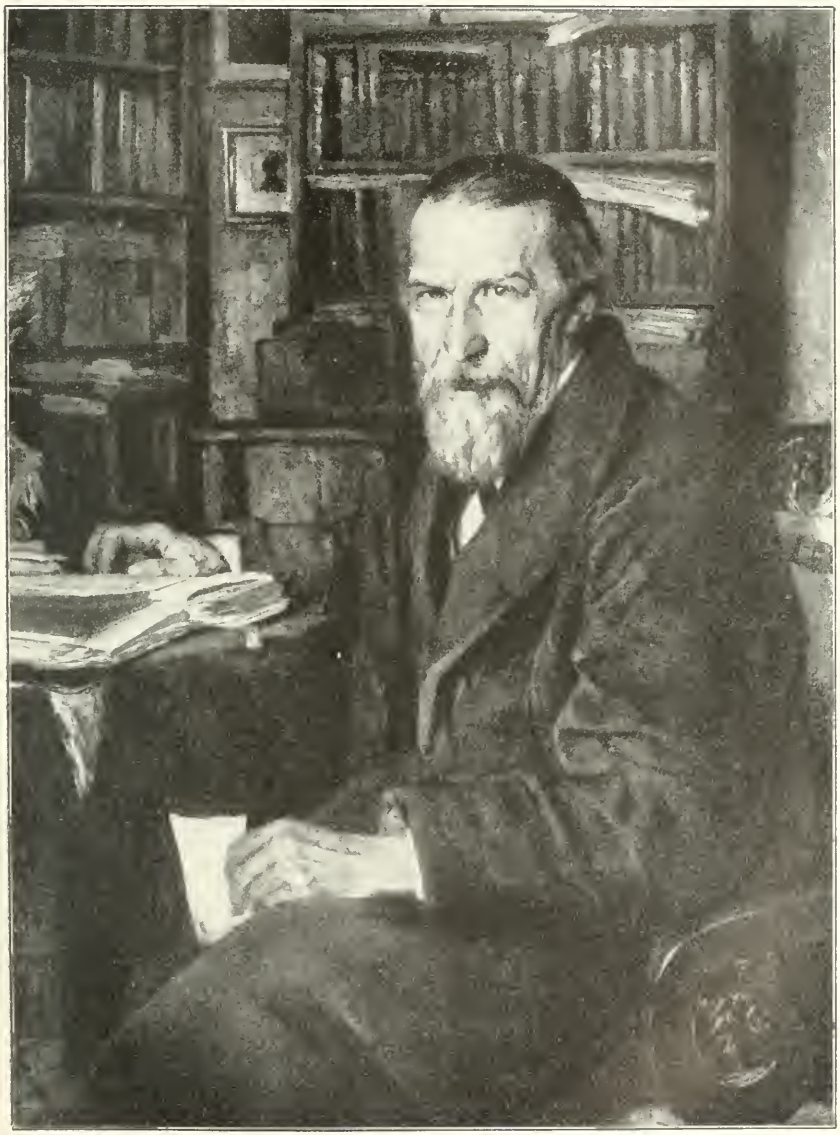
durchflochten. In seinem Hotelzimmer, umflutet von Kindheits- und Weihnachtserinnerungen, erscheint der Herr Geheimrat sich im Halbtraum wie — der „Nußknacker des vergangenen Jahres", aber er begrüßt mit Freuden den Nachfolger; denn „es wird weiter geknackt". So versinnbildlicht sich die Freude, „noch dabei zu sein", die sich durch das ganze Büchlein hindurchzieht; sie muß immer warm demjenigen durch die Seele leuchten, der da schafft und wirkt für andere, dem die Liebe nicht ausgeht im Dienste für die Nächsten. Die Liebe ist der echte Lebensquell, aus dem Mut und Hoffnung und Freudigkeit und Schaffenslust strömen. Sie kann auch nicht durch das Bewußtsein, daß alles einmal ein Ende nehmen muß, gestört werden. Im Hinblick auf das Unveränderte und das Unveränderliche kommen dem Sinnenden die Zeilen der Faust-Zueignung in die Erinnerung:

Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.

Vergangenheit und Gegenwart fließen zusammen, ja derselbe Liebesschein, der diese überstrahlt und verbindet, fällt auch auf die Zukunft, auch wenn wir nicht mehr dabei sind.

In dem ganzen Schaffens Raabes ist als der starke Unterstrom geistigen Lebens jene Überzeugung von Seelenkräften im Menschen zu spüren, die alles zu tragen und zu überwinden vermögen, jene Erkenntnis von der Unabhängigkeit des Glücks von der äußeren Lage. Wer hat Not und Leid und Tod häufiger und ergreifender dargestellt als Raabe? Und doch überstrahlt die Sonne des siegreichen Gemütes alles Dunkle und Trübe. Sei nur fest und stark in dir selbst, dann kann die Welt, die Sorge, die Entbehrung, die Enttäuschung dir nichts anhaben. Das klingt uns aus seinen Schriften, als die Summe seines eigenen entsagungs- und entbehrungsreichen Lebens, entgegen.

„Wer darauf verzichtet hat, den Weg der Ideale anders als unter Enttäuschungen und Schmerzen zu wandeln, von dem ist die Pein des Schmerzes und der Enttäuschung genommen."



Wilhelm Raabe
Gemälde von Hanns Fechner

Theodor Storm
Naturaufnahme

9. Theodor Storm.

Ähnlich wie Raabe, der echte Ostfale, wird auch Theodor Storm, der echte Friese, in seiner Kunst vom Charakter und Wesen seiner engsten Heimat bestimmt, wenngleich auch er niemals Heimatdichter im Sinne beschränkter Lokaldichtung, sondern immer deutscher Dichter blieb. Vielleicht findet sich nirgend in Deutschland ein so ausgeprägter Heimatstolz wie in Schleswig-Holstein. Die inselartige Abgeschlossenheit im Bunde mit günstigen Bedingungen der Natur und Kultur hat dort eine Sonderart des Geisteslebens großgezogen, die sich in einer verhältnismäßig ansehnlichen Zahl bedeutender Männer ausgeprägt hat, die aus dem kleinen Ländchen hervorgegangen sind. Ziemlich auf alle Lebensgebiete verteilen sich diese. Es sei für die bildende Kunst nur an Asmus Carstens, Brütt, Harro Magnussen, für die Musik an Karl Maria von Weber und Reinecke, für die Geschichtsschreibung und Altertumskunde an Dahlmann, Waitz, Theodor Mommsen, Müllenhoff und Rochus von Liliencron (1820—1912), den Sammler der historischen Volkslieder und Herausgeber der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ und der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, den trefflichen Plauderer („Frohe Jugendtage“ 1902) und Essayisten und Novellisten, auch an die kernige Persönlichkeit des Friesen Hermann Allmers (1821—1902) mit seinem prächtigen „Marschenbuch“ (1858) und den „Römischen Schlendertagen“ (1869) erinnert. Vor allem aber brachte das neunzehnte Jahrhundert in Schleswig-Holstein eine überaus stattliche Zahl von bedeutenden Dichtern hervor: Hebbel, Storm, Groth, Jensen, Heiberg, Detlev von Liliencron, Kröger, Frenssen. Sie alle — vielleicht allein von Hebbel abgesehen, den als Dramatiker die großen Fragen der Menschheit

und die hohen Gegenstände aus Geschichte und Sage vor allem anzogen — verdanken ihre beste Kraft dem Heimatboden. In der seltenen Vereinigung von scheinbaren Gegensätzen liegt der Reiz und die Bedeutung dieser Persönlichkeiten. Herb und knorrig und doch wieder weich und mild ist die Art schleswig-holsteinischer Dichter. Und diese Mischung ist ein Spiegel der Natur des Landes selbst. Anmutig ist die Ostküste mit ihren blauen Föhrden, ihren herrlichen Buchendomen, ihren schweigenden Seen, ihren üppigen Wiesen und Kornfeldern. Im Westen braust die finstere Nordsee an das von Dünen umgürtete Land, das in seinem Marschboden unerschöpflichen Reichtum birgt und trotz seiner herben Eintönigkeit mit dem Grün seiner von blinkenden Wassergräben durchzogenen Weiden, mit den von Bäumen und Hecken umfriedeten Höfen so reizvoll und schön ist. Den mittleren Streifen des Landes nimmt die Geest ein: der Boden ist leicht und sandig; das Korn gedeiht hier nicht sehr üppig, weite Strecken sind von Kiefern bewachsen, andere sind Moor und Heideland, unterbrochen von kurzgehaltenem Eichenbusch und von Wiesen, durch die kleine Bäche rieseln. Doch auch über der Heide liegt ein eigenartiger Zauber; wie am Meer ergreift uns das Gefühl der Abgeschiedenheit, der Einsamkeit und der Unendlichkeit des Raumes. Dieser Landschaft, die den oberflächlichen Beobachter kahl und reizlos dünkt und über der eine ewige Stille ausgebreitet zu liegen scheint, hat Theodor Storm in seinen Werken eine Sprache verliehen. In Storms Dichtungen lebt seine ganze heimatliche Natur, weht der Meereshauch und der Heideduft; hier schimmert eine sonnige Wiese, dort dehnt sich melancholisch die braune Heide; hier grüßen uns grüne Buchenhaine und die weite See mit dem leicht verschleierten blauen Himmel darüber, dort hören wir den Sturm und das Meer donnern und sehen die Wolken gespenstisch dahinjagen. Und wie den Zauber der nordischen Natur, so entsiegelte er auch das verhaltene, schweigsam verschlossene Innenleben der Bewohner dieses Landes. Indem er aber ganz auf dem Boden der Heimat stand, stand er gleichzeitig auch auf deutschem Boden; gerade bei Storm kam es so recht zu-

tage, daß nord- und süddeutsches Empfinden im Grunde doch eins sind. Seine Art zog den Schwaben Mörike ebenso an wie den Schweizer Keller, und die Österreicher flochten ihm eher Ruhmeskränze als seine Heimatgenossen. Und doch wird gerade auf ihn das Wort seine Anwendung finden: Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn. Ein schönes Denkmal hat ihm die eigene Tochter, Gertrud, in der zweibändigen Lebensbeschreibung und in den vier Bänden „Briefe" (an Eltern, Braut und Gattin und Kinder) gesetzt. Neue Ausgaben lieferten Biese, Hertel, Köster u. a.

In Husum, der „grauen Stadt am Meer", wurde Theodor Storm am 14. September 1817 geboren. Sein Vater war Advokat, ein ehrenfester, zugleich phantasiereicher Mann, der aber nach Niedersachsenart sein weiches Herz unter Schroffheiten zu verbergen suchte; seine Mutter gehörte einem Husumer Patriziergeschlechte an und war eine verstandeskühle, nüchtern-klare Natur. „So etwas Klares, Leuchtendes, Liebe Erweckendes" fand Mörike in ihrem Wesen; der Sohn hatte die tiefen blauen Augen von ihr. Die Großmutter Woldsen war in überschwenglicher Güte so recht eigentlich der liebevolle Schutzgeist des Knaben und unerschöpflich im Märchenerzählen. Das Großelternhaus mit den alten Überlieferungen blieb ihm immer heilig; die ehrfurchtsvolle Scheu vor der Vergangenheit, die in den alten Giebelhäusern der Stadt, in Bräuchen und Sitten der Bevölkerung wie in vergilbten Familienpapieren, Silhouetten und verblassenden Bildern lebte, lenkte die träumerische Seele des Knaben früh auf die Vergangenheit und ließ ihn die Vergänglichkeit alles Irdischen empfinden. Kaum ein anderer Dichter hat dem Zauber der Erinnerung an einst lebendige Zeiten, der gefährlich süßen Dämmerung, den verschleierten Ahnungen, die den ergreifen, der sich in sie zurückversetzt, so tiefen Ausdruck verliehen wie Storm.

Während so die Heimat, Meer, Moor und Heide, die altertümliche Stadt und das Elternhaus mit seinem vielgeliebten Garten schon in Storm den Dichter in der Stille geheimnisvoller Einwirkung vorbildeten, trat er doch erst auf der Gelehrtenschule in Lübeck besonders infolge des Verkehrs mit Freunden wie Röse und

Geibel, der freilich mit ironischer Überlegenheit Storms erste dichterische Versuche belächelte, in nähere Beziehung zur Poesie; hier erst lernte er die deutsche Literatur kennen. Goethe, Heine und Eichendorff regten ihn besonders an.

Im Jahre 1837 bezog Storm die Universität Kiel; hier trat er in enge Beziehung zu den beiden aus Garding stammenden Brüdern Tycho und Theodor Mommsen. Mit ihnen zusammen gab er 1843 das „Liederbuch dreier Freunde" heraus; hier ist er mit vierzig Gedichten vertreten, die noch deutlich den Einfluß Heines und besonders Eichendorffs mit seiner verträumten und volksliedhaften Romantik zeigen, so daß er nur etwa die Hälfte von ihnen in die „Gesammelten Gedichte" aufnahm. 1843 ließ er sich als Advokat in Husum nieder und vermählte sich drei Jahre später mit seinem Mühmchen Konstanze Esmarch aus Segeberg, an die er poesieerfüllte Briefe in der Brautzeit gerichtet hat. Das junge Eheglück wurde bald durch die schleswig-holsteinischen Kriegswirren gestört. Als die gute Sache Holsteins nach der Schlacht bei Idstedt am 25. Juli 1850 unterlag, war in dem nunmehr dänischen Lande für Storm, der aus seiner deutschen Gesinnung kein Hehl gemacht hatte, kein Platz mehr. Er gab seine Advokatur auf und trat 1853 beim Kreisgericht in Potsdam als Assessor ein. In Berlin gewann er engere Beziehungen zu Eichendorff, Kugler, Heyse und Fontane; leider machte dieser sich später mehr witzig als würdig über Storms „Husumerei" lustig. 1856 wurde Storm Kreisrichter in Heiligenstadt auf dem Eichsfelde; 1864 nach dem siegreichen Vorgehen Preußens rief ihn seine Vaterstadt als Landvogt zurück. Storm erkaufte dies Glück durch schweres Leid, da ihm schon ein Jahr darauf in der wiedergewonnenen Heimat seine Frau durch den Tod entrissen wurde. Seinen sieben Kindern gab er ein Jahr darauf eine neue Mutter, Dorothea Jensen, die schon einstmals in sein Leben getreten war und die heftigste Glut der Leidenschaft entfacht hatte. „Frau Do", so nennt er sie in seinen Gedichten, ward ihm eine treue Gefährtin. Bis 1880 wirkte Storm als Amtsgerichtsrat in Husum. Seine

letzten Lebensjahre verbrachte er in dem anmutig gelegenen Hademarschen in Holstein und starb dort am 4. Juli 1888.

Storms am weitesten anerkannte Bedeutung für die Literatur liegt in seinen großen Novellen; er selbst fühlte sich aber in erster Linie als Lyriker. Und sicherlich liegt hierin der Ursprung seiner Begabung, da auch seine Prosawerke von der Lyrik ausgingen und fast immer einen stark lyrischen Einschlag haben. Storm, der die erste vortreffliche und charaktervolle deutsche Anthologie, das „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius" (1875), herausgab, hatte nämlich die reinsten Begriffe von dem Wesen des Lyrischen und besaß Selbstzucht genug, auch von seinen eigenen Gedichten nur die reifen und wertvollen zu veröffentlichen. So nehmen seine Gedichte in seinen achtbändigen „Sämtlichen Werken" nicht viel mehr als hundert Seiten ein, eine kleine, aber köstliche Ernte.

Über das Wesen der Lyrik spricht sich Storm selbst in Kritiken und in der Vorrede zu dem „Hausbuch" dahin aus: „Wie ich in der Musik hören und empfinden, in den bildenden Künsten schauen und empfinden will, so will ich in der Poesie, womöglich, alles drei zugleich. Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht."

Wie alle echte Lyrik, diese persönlichste Selbstbeichte, ist auch die seinige unmittelbar aus seinem Wesen und seinen Erlebnissen entsprungen. Die besten unter den Gedichten Storms sind Gelegenheitsgedichte im Goetheschen Sinne, wie sie in seiner Zeit nur noch Mörike neben ihm hervorgebracht hat. Die Geburtsstunde seiner Lyrik war der erste große Schmerz um eine teure Tote, die Schwester Lucie, die sechs Jahre alt starb (1826); ihr weihte er später noch das tief empfundene Gedicht „Ich seh' sie noch, das Büchlein in der Hand". Auch bei diesem Dichter ist der Schmerz mehr ein Zungenlöser als das Glück. Das innere Erlebnis gibt ihm die Lieder ein, und am tiefsten gräbt immer das Leid. Nur aus

seiner frühsten Zeit haben sich, hauptsächlich in Novellen verwendet, volksliedhafte Gedichte erhalten, die bei aller Lieblichkeit, wie alle künstlichen Gedichte ihrer Art, weniger echt und etwas weich wirken. In wehmütige Resignation versetzte ihn die unerwiderte Liebe zu der Pflegetochter einer Hamburger Freundin, zu Berta von Buchau, die als Kind schon einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte; der Schmerz darüber, daß das reizvoll erblühende Mädchen für ihn nur die Liebe der verehrenden jungen Freundin, nicht die des Weibes empfand, klingt durch viele der ‚älteren Gedichte' hindurch („Junge Liebe", „Bettlerliebe", „Damendienst", „Nelken", „Dämmerstunde", „Frage"). Der Zyklus der „neuen Fiedellieder", aus „Immensee" die Gedichte „Hier an der Bergeshalde", „Meine Mutter hat's gewollt" und das an Goethe anklingende Lied des Harfenmädchens „Heute, nur heute bin ich so schön" und etwa noch „Als ich dich kaum gesehn" und „Ein Vöglein singt so süße" entbehren doch nicht einer gewissen Empfindsamkeit. Das tritt hervor, wenn man daneben die herben, tiefster Seele entströmenden Lieder hält, in denen Storm das selig-unselige Liebesleid aufbewahrte, in das ihn die heftige Neigung zu Dorothea stürzte. Wilde, leidenschaftlich glühende Liebesgeständnisse sind darunter: „Die Stunde schlug", „Hyazinthen", wohl das lyrisch lebensvollste Gedicht Storms, „Abends", „Wohl fühl' ich, wie das Leben rinnt", „Du willst es nicht in Worten sagen", „Dämmerstunde", „Frauenhand" und die frohlockende Strophe: „Noch einmal fällt in meinen Schoß die rote Rose Leidenschaft": wahrlich ein Kranz, der mit Unsterblichkeit das Haupt der Geliebten zu schmücken vermag. Von gehaltenem Ernst und tiefer Innigkeit sind die liebes- und glückessicheren Strophen, die des Dichters Liebe zu seiner Gattin aussprechen: „Zur Nacht", „Morgens", „O süßes Nichtstun" und die beiden Gedichte, die inbrünstig wie Gebete sind:

Schließe mir die Augen beide
mit den lieben Händen zu!
Geht doch alles, was ich leide,
unter deiner Hand zur Ruh.

Und wie leise sich der Schmerz
Well' um Welle schlafen leget,
wie der letzte Schlag sich reget,
fülleſt du mein ganzes Herz.

und „Troſt“:

So komme, was da kommen mag!
Solang du lebeſt, iſt es Tag.
Und geht es in die Welt hinaus,
wo du mir biſt, bin ich zu Haus.
Ich ſeh dein liebes Angeſicht,
ich ſehe die Schatten der Zukunft nicht.

So echt und tief wie dieſe Liebeslieder aus glücklicher Zeit, ſo ſchwer iſt dann der Gram und die Verzweiflung in den Gedichten auf den Tod der Geliebten. — Der dahingeſchiedenen Schweſter widmete er die ergreifenden Strophen „Einer Toten“:

Das aber kann ich nicht ertragen,
daß ſo wie ſonſt die Sonne lacht;
daß wie in deinen Lebenstagen
die Uhren gehn, die Glocken ſchlagen,
einförmig wechſeln Tag und Nacht;
daß, wenn des Tages Lichter ſchwanden,
wie ſonſt der Abend uns vereint;
und daß, wo ſonſt dein Stuhl geſtanden,
ſchon andre ihre Plätze fanden
und nichts dich zu vermiſſen ſcheint;
indeſſen von den Gitterſtäben
die Mondesſtreifen ſchmal und karg
in deine Gruft hinunterweben
und mit geſpenſtig trübem Leben
hinwandeln über deinen Sarg.

Den Schmerz um die tote Gattin verraten die Gedichte „Tiefe Schatten“ Lange hallte durch das Leben Storms dieſer Schmerz nach; er blieb in einer faſt myſtiſchen Verbindung mit der Toten, wie das Gedicht „Begrabe nur dein Liebſtes“ andeutet. Ein feiner fataliſtiſcher Unterton zittert in vielen Gedichten mit. Das Geſpenſt der Vergänglichkeit ſaß für ihn in allen Ecken, wie er einmal ſchreibt, und „es lauert ſo manches, um unſern Fuß zu fangen und uns dann hinabzureißen“. Solch romantiſcher Aberglaube mit Spukvorſtellungen, von denen auch Storms „Spukgeſchichten“ Kunde geben, iſt eben im Norden, zumal an der Waſſerkante, zu Hauſe, und dieſer natürliche Hang wurde bei ihm durch den Einfluß mancher Romantiker noch verſtärkt. Was er ſo gerne auch in ſeinen Novellen darſtellte, das Hereingreifen einer dunklen Vergangenheit in hellere Gegenwart, oder umgekehrt, den peinvollen Nachhall einſtiger glücklicher, nun verlorener Stunden, das erlebte er in ſich ſelbſt und brachte es auch in Gedichten zu ergreifendem Ausdruck, am ſtärkſten in der „Herbſtklage“:

Über die Heide hallet mein Schritt;
dumpf aus der Erde wandert es mit ...

Aus der Natur greift es mit unsichtbaren, unheimlichen Händen nach dem Menschen, namentlich in den Stunden der Dämmerung und in der Nacht:

Aus Träumen in Ängsten bin ich erwacht:
was singt doch die Lerche so tief in der Nacht!
Der Tag ist gegangen, der Morgen ist fern,
aufs Kissen hernieder scheinen die Stern'.
Und immer hör ich den Lerchengesang;
o Stimme des Tages, mein Herz ist bang.

Ähnliche Zwielichtstimmungen der Seele und der Natur spiegeln sich in vielen Gedichten. Wenn der Tag im Absterben ist, das Licht immer gedämpfter wird und die Umrisse verschwimmen, da erwacht die Seele, da werden die Stimmen laut, die den Tag über nicht zu Worte kamen. „Vernehmlich werden die Stimmen, die über der Tiefe sind", heißt es im „Meeresstrand". Selbst einfache Naturbilder, wie das düstere: „Die Stadt", oder die Schilderung der „Sturmnacht", sogar die lichten Sommerstimmungen: „Abseits", „Sommermittag", „Waldweg" gewinnen etwas Bezaubertes und Märchenhaftes. Der Natur lebte ja Storm fast näher als den Menschen.

Den ganzen Kranz des Jahres, vom Winter über Frühling und Sommer bis zum Herbst, schmückte er mit Gedichten, oft nur mit kurzen Strophen, in denen aber die Schönheit einer ganzen Jahreszeit eingefangen ist. „April":

Das ist die Drossel, die da schlägt,
der Frühling, der mein Herz bewegt;
ich fühle, die sich hold bezeigen,
die Geister aus der Erde steigen.
Das Leben fließet wie ein Traum,
mir ist wie Blume, Blatt und Baum.

„Juli":

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
seine Ähren senkt das Korn,
rote Beere schwillt am Dorn,
schwer von Segen ist die Flur —
junge Frau, was sinnst du nur?

und das kürzeste: „Herbst":

Die Sense rauscht, die Ähre fällt,
die Tiere räumen scheu das Feld,
Der Mensch begehrt die ganze Welt.

Romanzen- oder balladenartige Dichtungen hat Storm so gut wie gar nicht geschrieben; als solche ließe sich einzig „Eine Früh-

lingsnacht" bezeichnen, in der zu ergreifender Wirkung der Gegensatz zwischen dem schwülen Sterbezimmer und dem von den Fenstern heraufdämmernden jungen Frühlingsmorgen gebracht ist. Im allgemeinen widersprach alles Rhetorische, das in den erzählenden Dichtungen notwendig ist, Storms reinen Begriffen von der lyrischen Kunst. Nur in den humoristischen Gedichten, wie „Von Katzen" und „Engel-Ehe", und in den niedlichen Versen für Kinder „Knecht Ruprecht" und „In Bulemanns Haus" schlägt er einen behaglichen Erzählerton an. Selbst seine gedanklichen Dichtungen wußte er in das rein Lyrische zu erheben. Das glänzendste Beispiel dafür ist das „Oktoberlied":

Der Nebel steigt, es fällt das Laub;
schenk ein den Wein, den holden!
Wir wollen uns den grauen Tag
vergolden, ja vergolden!

Und geht es draußen noch so toll,
unchristlich oder christlich,
ist doch die Welt, die schöne Welt,
so gänzlich unverwüstlich!

Und wimmert auch einmal das Herz, —
stoß an und laß es klingen!
Wir wissen's doch, ein rechtes Herz
ist gar nicht umzubringen. . . .

Das ist ein schönes Zeugnis eines starken, von Sentimentalität freien Herzens, eines männlichen, festen Charakters, der sich auch in dem kernhaften Gedicht „Für meine Söhne" so kraftvoll ausspricht. Storm war bei aller Zartheit seines Wesens ein ganzer und fester Mann, bei aller Neigung für die Vergangenheit ein moderner Mensch, der mitten im Leben seiner Zeit stand, ja ihr vorauseilte. Er, der die Poesie des schönsten der christlichen Feste, des Weihnachtsfestes, wie wenige Dichter verherrlicht hat, war ein Freigeist, der weder an Gott noch an Unsterblichkeit glauben konnte. Vor der rauhen Nordseeluft verwehten dem Friesen die Träume des Kinderglaubens:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
doch bringt er nicht von der Stelle;

der Zweifel in ehrlicher Männerfaust
der sprengt die Pforten der Hölle.

Storm verzweifelte darum nicht. Auch der Auflösung ins Nichts, dem Tode, sah er männlich ins Auge, und wenn auch, der Fata Morgana, dem Luftgespenst der Wüste gleich, der Unsterblichkeits-

gedanke ihn gaukelnd verführen will, er bewahrt sich die Klarheit des Geistes, und wie jener Greis in dem Gedicht „Ein Sterbender“ konnte er selbst stolz sagen:

Was ich gefehlt, des Einen bin ich frei:
gefangen gab ich niemals die Vernunft,
auch um die lockendste Verheißung nicht;
was übrig ist — ich harre in Geduld.

Derselbe männliche Geist, der aus diesen Worten leuchtet, spricht aus den politischen Gedichten, die Storm in der Zeit der unglücklichen Kämpfe der Schleswig-Holsteiner gegen die Dänenherrschaft schrieb, voll heißer Liebe zur Heimat und zum großen deutschen Vaterlande. Unsere Literatur kennt nur wenige ihresgleichen, denn nicht die Politik, sondern die „Gelegenheit“, die „gebietende Stunde“ hat sie geboren. Nicht der Reflexion, sondern leidenschaftlichstem Gefühl verdanken sie ihre Entstehung: „Ostern“, „Im Herbst 1850“, „Gräber an der Küste“, „Ein Epilog“, „Abschied 1853“. Ein dunkles Blatt deutscher Geschichte rollen uns diese Lieder auf; das große deutsche Vaterland ließ die Nordmark im Stich, und so griffen deren Söhne selbst zu den Waffen gegen den dänischen Eindringling. Unfähigkeit des Führers aber wandelte den Sieg bei Idstedt 1850 in schwere Niederlage. Die deutsche Ehre ward mit den vielen Toten begraben, und die Überlebenden fragten sich: „Wo werden wir im Elend sterben müssen?“ Doch selbst „in dieser Blütezeit der Schufte“ hält der Dichter an dem Glauben an die Zukunft fest: „Es kann der echte Keim des Lebens nicht ohne Frucht verloren gehn“; es muß die Zeit kommen, „wo diese deutsche Erde im Ring des großen Reiches liegt“. Und wenn er auch die Flaggen der Feinde auf den Dächern sieht, er hofft auf die nachwachsende Jugend, die der Väter Schmach auslöschen wird, und wenn er auch in die Ferne ziehen muß, mahnt er seine Knaben noch einmal, während sie in der Abschiedsstunde des Meeres Rauschen und der Möwen Schrei hören, ins weite Land hinauszublicken und die Stätte sich einzuprägen, wo ihre Wiege stand, denn „alles andere ist Lüge: kein Mensch gedeihet ohne Vaterland“. Als dann 1863 nach dem Tode

des Dänenkönigs Friedrichs VII abermals die Zeit zum Handeln gekommen war, rief Storm als einer der ersten zum Kampf:

Die Schmach ist aus; der ehrne Würfel fällt!
Jetzt oder nie! Erfüllet sind die Zeiten,
des Dänenkönigs Totenglocke gellt;
mir klinget es wie Osterglockenläuten.

Da aber die Lebenden noch nicht zu hören schienen, ruft der Dichter in heiligem Zorn die Toten in den Gräbern von Schleswig auf:

Wacht auf, ihr Reiter! Schüttelt ab den Sand,
besteigt noch einmal die gestürzten Renner!
Blast, blast, ihr Jäger! Für das Vaterland
noch einen Schuß! Wir brauchen Männer, Männer! . . .

Die Zeiten erfüllten sich; der Dichter erlebte, was er gehofft hatte; seine Heimat ward eine Perle in der Krone des Deutschen Reiches:

Nun ist geworden, was du wolltest,
warum denn schweigest du jetzund?
Berichten mag es die Geschichte,
doch keines Dichters froher Mund.

So ist die Lyrik Storms trotz der geringen Zahl der Gedichte reich und vieltönig, der Ausdruck eines Menschenherzens, das in Liebe und Sehnen, in Hoffen und Begehren, in beglückendem Besitz und in trostlosem Schmerz gleich stark zu schlagen vermochte, das Zeugnis eines tiefen, reichen Lebens.

Mannigfaltig wie die Wesensart der Gedichte ist auch die der Novellen Storms, deren erste ganz von der Lyrik ausgingen; es waren kleine, zarte Erinnerungs- und Stimmungsbilder, die kaum den Namen Novellen beanspruchen. Der erste Anlaß, Erzählungen zu schreiben, trat von außen an Storm heran, der — wie er selbst gern bekannte — sich immer in erster Linie als Lyriker gefühlt hat. Karl Bernhard Biernatzki, Rektor in Friedrichstadt, bat ihn um Prosabeiträge für seine „Szenen und Geschichten aus Schleswig-Holstein". In ihnen erschienen die ersten Prosaschöpfungen Storms, kleine, zarte Pastellbildchen, lyrische Stimmungen, in denen doch ein ganzes Leben mit Freud und Leid zusammengefaßt ist. Typisch für diese feinen Lebensbilder, wie „Marthe und ihre Uhr" (1847), „Im Saal" (1848), „Posthuma" (1849), „Ein grünes Blatt" (1850), die Storm 1851

in den „Sommergeschichten“ gesammelt vorlegte, ist die Novelle „Immensee“, die einzeln zuerst 1852 erschien, rasch beliebt wurde und noch heute die verbreitetste Schöpfung des Dichters geblieben ist. Schon ihre Form, ihr Aufbau ist kennzeichnend für das frühe Schaffen Storms. Wir sehen nicht unmittelbar in das Leben hinein, sondern nehmen, wie in einem vom Alter getrübten Spiegel, nur in der Erinnerung den dunklen Abglanz einer einst lebendigen, farbigen Zeit wahr. Wir lernen den Helden kennen, als er schon ein alter Mann ist. Von einem Spaziergange heimgekehrt, sitzt er in der Dämmerung in seinem Sessel und träumt; allmählich wird es dunkler um ihn; endlich fällt ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand; und wie der helle Streifen langsam weiter rückt, folgen ihm die Augen des Mannes unwillkürlich; nun trifft der Schein ein kleines Bild in schlichtem, schwarzem Rahmen. „Elisabeth!“ sagt der Alte leise, „und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; er war in seiner Jugend.“ Und nun führt uns der Dichter in die Vergangenheit zurück, wo Reinhard und Elisabeth als Kinder ein idyllisches Glück genossen, von stiller Liebespoesie umwoben. Da aber beide Liebenden zu zart und träumerisch sind, zerreißt das strenge Leben alle ihre kindlichen Träume. Während Reinhard noch zuzugreifen zögert, gewinnt der kräftigere, kluge Freund mit Hilfe der Mutter die Hand Elisabeths. Als Frau dieses Freundes findet Reinhard die Geliebte nach Jahren wieder. Zart und fein ist die Stimmung dieses Wiedersehens von Storm gezeichnet. Auf Reinhards schmerzvolle Frage: „Hinter jenen blauen Bergen liegt unsere Jugend. Wo ist sie geblieben?“ antwortete die blasse Hand Elisabeths, die auf dem Rande des Kahnes ruhte und den Schmerz verriet, den das Antlitz der Geliebten verschwieg: „Er sah auf ihr jenen Zug geheimen Schmerzes, der sich so gern schöner Frauenhände bemächtigt, die nachts auf krankem Herzen liegen.“ — „Meine Mutter hat's gewollt, den andern ich nehmen sollt“: das ist der traurige Grundakkord der kleinen Dichtung.

Auf diesen Ton des leidvollen, tatenlosen Entsagens sind fast alle diese frühesten, aber auch noch einige spätere Novellen Storms

gestimmt, und es klingt hindurch, was er selbst blutenden Herzens erfahren hatte. Der Schauer, „der aus dem Verlangen nach Erdenlust und dem Gefühle ihrer Vergänglichkeit so wunderbar gemischt ist", spricht aus Geschichten wie „Im Sonnenschein" (1854), „Drüben am Markt" (1860), „Im Schloß" (1861), „Abseits" (1863), „Eine Malerarbeit" (1867), „Ein stiller Musikant" (1879). Ihre Menschen sind stets aus weichem Holz geschnitzt; von geringer Widerstandskraft, lassen sie sich von den Verhältnissen treiben und fügen sich; ihre Schuld liegt in ihrer Schwäche. Sie alle haben „jenen weichen Leidenszug um die grauen Augen, der sich nicht selten unter den Friesen findet". Vielfach ist es ein bescheidenes Los, auf das verzichtet wird, und edle Beweggründe treiben dazu, wie in „Abseits", wo die beiden braven Leutchen endlich so viel zusammengespart haben, um den Lebensbund zu schließen, als der Bruder Bankrott macht und sie ihm helfen müssen. Und als das Geld wieder beisammen ist, da war „das Leben alle geworden", und sie vermachen ihrem Neffen die beiderseitigen Ersparnisse, „auf daß es nun einmal einem zu einem ganzen Menschenleben helfen mag". Die schönste, auch wohl die kräftigste dieser „Resignationsnovellen", „In St. Jürgen" (1867), ist ein Kunstwerk voll rührender Zartheit; auf das feinste sind das Rückertsche Lied „O Jugendzeit" und das Leben und Treiben der Schwalben mit dem Schicksal zweier Liebenden verflochten, die in ihrer Jugend sich trennen müssen; als der Geliebte in weißem Haare wiederkehrt, ist „alles leer", nicht einmal der Trost letzten Wiedersehens ist den Armen vergönnt.

Glücklicherweise blieb Storm nicht bei dem weichen, bisweilen sogar zu weichen Ton seiner frühesten Arbeiten stehen. Gewiß ist auch über diese Erstlinge der besondere Zauber Stormscher Art gebreitet; er beruht in der edlen, auf das feinste durchgearbeiteten, vielfach rhythmisch bewegten, an zartesten Vergleichen und Bildern reichen Sprache, in der fast duftigen Zeichnung der Situationen, die sich mehr im Andeuten als im breiten Ausdeuten gibt und nur spärlich den Dialog verwendet, in der lyrischen Naturauffassung, die Natur- und Menschenseele in Einklang bringt, und in der

Gedrängtheit des Aufbaus, der mit unabwendbarer Sicherheit zum Konflikt und dann zur Katastrophe führt. Aber aus dem Dämmerigen, Nebelhaft-Verschwommenen — dem Erbteil der Romantik — treten die Novellen allmählich ins hellere Tageslicht hinüber. Je mehr der Dichter zum Manne reifte, um so mehr schärfte sich sein Blick für die Außenwelt; schweres Leid vertiefte sein Inneres, und seine Kunst zeitigte Früchte von herber Süße.

Ein weiter, steiler Weg führt von den ersten zarten Jugenddichtungen zu den realistischen Schöpfungen seiner letzten Lebensjahre, ein Weg, an dem die kostbarsten Prosaschöpfungen in immer reiferer Durchbildung uns erfreuen und eine dichterische Welt voll bedeutender Gestalten und Schicksale eröffnen. Mannigfaltig sind Form und Inhalt dieser Novellen. Konflikte psychologischer Art — aus dem Eheleben, aus dem Verhältnis zwischen Vater und Sohn, zwischen Bruder und Bruder — wechseln mit Konflikten religiöser und sozialer Natur. Wir werden heimisch im nordischen Bürgerhause, bei dem reichen Handelsherrn, dem Patrizier und Senator oder dem Pfarrer, dem Arzte, dem Kollaborator und dem Handwerker; wir gewinnen einen Einblick in die Welt der Junker auf ihren Landsitzen und in die der „kleinen Leute" auf dem platten Lande; die Seestadt mit Fischern und Schiffern, das Dorf mit seinen Bauern, die Heide mit den Zigeunern wird vor uns lebendig. Und aus der Gegenwart schauen wir in die nähere und fernere Vergangenheit, wenn wir in die zarten Novellen aus der Rokokozeit, die Storm so sehr liebte, und in die herben, oft wilden, meist im Chronikenstil gebildeten Erzählungen aus früheren Jahrhunderten uns versenken.

Aber wenn auch der Blick Storms durch Jahrzehnte und Jahrhunderte zurückgleitet, immer bleibt seine Welt im tiefsten Grunde sich doch gleich, bleiben seine Haupttypen einander verwandt. Die Resignation und eine beschauliche Melancholie werfen immer wieder ihre trübenden Schleier um die Stirnen dieser ernsten, schweigsamen Männer und dieser feinen, vornehmen Frauen, die alle so feste, treue Seelen haben und doch so leicht am Leben zerbrechen, so schnell den Kampf aufgeben, sterben oder doch nur im Traum weiterleben. Ver-

geblich mahnt einmal eine kräftigere Gestalt, wie das Mädchen in „Angelica“ (1855): „Wir wollen doch auch hoffen.“ — Ja hoffen wollen diese Menschen schon, aber dabei bleibt es. Es ist, als sähen sie das Leben nur hinter Schleiern, ganz nah und doch ungreifbar. Erst wenn es längst vorüber ist, strecken sie dem entschwundenen Glück die Hände nach. Dennoch gibt Storm keine phantastische, unwirkliche Welt. Die Schicksale, die er darzustellen liebt, sind — wenigstens in den früheren Arbeiten — ohne großes Pathos, nur still und unscheinbar; unscheinbar ist auch ihre Tragik, aber doch tief und erschütternd. Storm ist auch nicht etwa Pessimist; er liebt die Welt und das Leben, das ganz einfache, alltägliche Leben, wie es unter den stillen, nachdenklichen Menschen seiner Heimat in den altertümlichen Häusern der kleinen Städte um ihn spielte. Nichts hat der Dichter so meisterhaft geschildert wie diese festgegründete, bürgerliche Welt, diese Menschen, die, am Alten hangend, vielfach schwerfällig und gebunden erscheinen und doch innerlich so vornehm und fein sein können, die nüchtern und phantasiereich zugleich sind, sich nur schwer entflammen, aber das einmal Ergriffene leidenschaftlich und treu festhalten. Auch was ihnen das Leben genommen hat, lebt beständig fort in ihrem Gedächtnis, und dorther holt es der Dichter und berichtet es uns wie mit schamhaften Worten, zart und vornehm. Wir aber wandern mit verträumten Augen durch die alte, liebe Zeit, durch „Urgroßvaters Haus“ und betrachten erstaunt und gerührt die zierliche Rokokowelt mit ihren schönen Möbeln, dem feinen Porzellan, den kunstvollen Tapeten, den graziösen Bildern, Silhouetten und Büchern, wandern durch das schmuckvolle Haus, den vornehm gezierten Garten, atmen Luft und Duft der Vergangenheit und betrachten endlich die wechselvollen Schicksale der Menschen, die in diesen Räumen einst traurig und selig waren. Die kleineren Novellen „Im Saal“, „Im Sonnenschein“ und einzelne Bilder der „Zerstreuten Kapitel“ sind hier besonders zu nennen.

Auch in den Dichtungen, die in der Gegenwart spielen, lebt noch dieselbe altertümliche Welt. Storm hat als getreuer Chronist noch einmal die untergehenden Epochen und Menschen dargestellt,

ehe die unruhige, moderne Zeit sie wohl für immer vernichtete. Dieses Vergehen der geliebten Zeit, das Storm selbst erleben mußte, bestimmt sicher zum großen Teil den elegischen Ton seiner meisten Dichtungen. Selbst dort, wo Storm lichte und freudige Geschicke zeichnet, werden diese erst nach vielen bitteren Kämpfen und Irrungen erreicht. So ganz heitere kleine Szenen, wie „Wenn die Äpfel reif sind" (1856), sind bei ihm sehr selten, und nicht immer sind die feindlichen Mächte, die dem Glück entgegenstehen, so harmlos und lustig zu überwinden wie in der Novelle „Beim Vetter Christian" (1872) der Hausdrache Karoline, die die Heirat ihres Herrn, eines jungen Gelehrten, der schon in Gefahr war, ein Hagestolz zu werden, vergebens zu hintertreiben sucht. Der größte Reiz dieser Novelle beruht in der Zeichnung des kleinstädtischen Lebens und in dem liebenswürdigen Humor, wie er auch die Novelle „Die Söhne des Senators" (1879) schalkhaft umspielt. Mit anmutiger Ironie führt hier der Dichter den Streit zweier Brüder um einen untergeordneten Teil ihrer Erbschaft, einen kleinen Garten, zu einem friedlichen, fröhlichen Ende. Wohl die strahlendste, ganz in Sonne und Schönheit getauchte Dichtung Storms ist „Psyche" (1875), ein jauchzender Sang junger Liebe. Ein Künstler rettet ein Mädchen beim Baden. Sein Bildwerk „Rettung der Psyche", das aus diesem Erlebnis geboren wird, macht ihn berühmt, und er gewinnt nun das spröde Urbild seiner Psyche für sich selbst.

Sehr viel gedämpfter ist das Licht, das in den die Fragen und Konflikte der Ehe behandelnden Novellen nach aller Verwirrung und Verdunkelung schließlich noch aufleuchtet und die Stirnen der Helden verklärt, wie in der Erzählung „Späte Rosen" (1859), wo der von Arbeit überbürdete Mann gar lange nicht erkennt, welchen seelischen Schatz er an seiner schönen Frau besitzt, oder in „Viola tricolor" (1873), wo der Dichter mit banger Schärfe in die tiefen Kämpfe hinableuchtet, die eine zweite Ehe hervorruft, wenn ein älteres Kind aus der ersten vorhanden ist. Erst die Geburt einer zweiten Tochter und die Krankheit der Frau lösen die Dissonanzen in Harmonie; nur eigenes Herzenserlebnis konnte eine solche Fülle lebensvoller Einzelheiten hervorbringen.

Eine friedliche Lösung finden auch die Konflikte, in die in der Erzählung „Von Jenseit des Meeres“ (1863/64) ein Mädchen verstrickt wird, das zwischen der Liebe zu einem Kindheitsgefährten und zu ihrer Mutter, einer Kreolin, schwankt; sie verläßt den Geliebten und geht über das Meer zur Mutter, kehrt aber wieder zurück, da sie in dem fremden Lande doch keine Heimat finden kann. Entzückend ist die ganze Stimmung der Jugendzeit der beiden Liebenden und dann ihr glückliches Wiedersehen ausgemalt.

In den Dichtungen seiner letzten Jahre neigte Storm mehr und mehr zu rein tragischen Stoffen; nur „Bötjer Basch“ (1885) macht eine Ausnahme und schildert mit behaglichem Humor das Leben und Treiben des braven Meisters Daniel und seines Buben. Beinahe scheint es auch hier zu einem tragischen Schluß zu kommen: verzweifelt über die Kunde, sein Junge sei in Kalifornien erstochen, und über die Tatsache, daß sein Dompfaff, an dem er mit ganzer Seele hängt, auch weggeflogen ist, läuft der Alte wirren Sinnes auf die Straße, um sich im „Brautloch“ zu ertränken. Die Szene endet dann ganz grotesk: die Jungen des Ortes stürmen dem Alten nach, und die „Swemmers“ holen ihn wieder heraus. Riekchen Terebinte, seine Hausgenossin, trug ihm schon das Sterbehemd nach! Der Sohn kehrt auch schließlich wohl und munter zurück, und so verläuft die Geschichte ganz fröhlich. — Dem eigentlichen Wesen des Dichters aber entspricht es nicht, so die einmal geknüpften Schicksalsfäden wieder aufzulösen, vielmehr drängte er gern bis zu den letzten Folgerungen, nicht aus doktrinärem Pessimismus, sondern aus seiner ganzen Anschauung vom Leben heraus; auch stellte er die Novelle als epische Schwester des Dramas durchaus neben die Tragödie und hielt sie zu ähnlichen Wirkungen für berufen wie diese. Unter seinen tragischen Novellen sind wohl auch seine höchsten Leistungen zu suchen. Da sind zunächst die drei Liebesnovellen, die von dem Leid und frühen Tod liebender Mädchen berichten: „Auf dem Staatshof“ (1858), „Auf der Universität“ (1862) und „Zur Wald- und Wasserfreude“ (1878). In der Dichtung „Auf dem Staatshof“ wagt die schöne, verlassene Anna Lene nicht, die

rettende Hand des jungen Arztes zu ergreifen, um ihn nicht mit dem Schicksal ihres heruntergekommenen Hauses zu belasten, und geht in den Tod. Noch schmerzhafter ist der Untergang der lieblichen Lore Beauregard in der Erzählung „Auf der Universität". Lore, die Tochter eines französischen Flickschneiders, ihrer Sphäre durch den Umgang mit den Honoratiorentöchtern und durch den ihr angeborenen feinen Takt enthoben, überläßt, als sie von der Untreue ihres Verlobten hört, sich ganz ihrem feurigen Temperament und wird das Opfer des „Raugrafen", eines zügellosen Studenten. Als sie dann erfährt, daß ihr Geliebter ihr in Wahrheit treu war, ertränkt sie sich. Wundervoll in seiner knappen, tragischen Gewalt ist ihr letztes Gespräch mit einem einstigen Freunde, der sie noch zurückzuziehen hofft, während sie schon mit offenen Augen in den Tod starrt. Wie Lore geht in der Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude" die arme, stolze Kätti gleichfalls mit tragischer Notwendigkeit an der Beengtheit ihrer Verhältnisse und an der Liebe zugrunde; da sie, „nur die Wirtstochter in der Wald- und Wasserfreude", den vornehmeren Geliebten nicht gewinnen kann, sucht sie den Tod. —

Die Tragik der Stormschen Novellen ist nicht einzig im Charakter oder gar in einer Schuld der Menschen begründet, sondern diesen Charakter läßt der Dichter gern durch Vererbung oder durch Schicksalsverkettung und Gebundenheit des einzelnen an die Allgemeinheit irgendwie verdunkelt erscheinen. Die Schatten der Vergangenheit und die Schuld vergangener Geschlechter greifen in die Gegenwart hinein und zerstören das Glück von Kindern und Enkeln. So führt in „Carsten Curator" (1877) die unheilvolle Macht des Blutes einen schweren Streit zwischen Vater und Sohn herbei. Der alternde Mann hat ein junges, leichtsinniges Mädchen geheiratet, und der Sohn schlägt in die Art seiner Mutter und befleckt mit Schande den ehrlichen Namen seines Vaters; in erschütternden Szenen spielt sich diese Tragödie ab; der Sohn endet schließlich bei der Sturmflut, und der Alte verfällt der Schwachsinnigkeit. „Hans und Heinz Kirch" (1881—82) ist verwandter Art; der ehrgeizige Vater, der sich heraufgearbeitet hat, spornt seinen Sohn unablässig

zu gleichem Ehrgeiz an und ist daher bitter enttäuscht, als dieser einer jungen Matrosendirne, Wieb, sein Herz schenkt und trotzig ohne Brief und Gruß in der Ferne bleibt. Endlich nach Jahren kommt ein Brief von dem Sohn, aber er ist unfrankiert! Der Vater weist ihn in hellem Zorn zurück. Abermals nach langer Zeit kehrt ein wetterharter Mensch zurück; Wieb erkennt den Geliebten; der Vater verstößt ihn aufs neue und gibt dem Gerücht Glauben, es sei gar nicht sein rechter Sohn gewesen. Wieder vergeht die Zeit: da in einer wilden Nacht, wo der Sturm tobt, fährt der Alte wirr aus dem Schlaf — ihm war es, als sähe er ein Schiff sinken, seinen Sohn im tosenden Wasser. Jetzt weiß er: sein Heinz ist tot! Seitdem ist er gebrochen. Wieb, die Jugendgeliebte seines Sohnes, deren Mann sich zu Tode getrunken, ist fortan seine stete Begleiterin; in der Ewigkeit hofft er, seinen Heinz wiederzufinden, mag ihn auch der sozialdemokratische Tischler deshalb verhöhnen. — Knapp und herb ist die Darstellung. Im Kerne des Herzens weich und voll Liebe, nach außen hin hart und unerbittlich, so gehen diese Menschen still und groß zugrunde. Die gleiche Meisterschaft, die hier Charaktere und Leben harter Seeleute in bedeutenden Ereignissen lebendig werden ließ, spricht auch aus dem in ähnlicher Umgebung spielenden „John Riew“ (1884), einer Novelle, in der gleichfalls die Vererbung eine große Rolle spielt. Die düstere Tragik des Schicksals des jungen Mädchens, das hier dem geerbten Laster der Trunksucht zum Opfer fällt, wird nur dadurch gemildert, daß es deren Ohm, einem alten Seemann, gelingt, den Sohn der Unglücklichen vor dem gleichen Schicksal zu bewahren und so den grausigen Bann der Vererbung zu durchbrechen.

Storms Novellen, die anfangs ganz aus zarter Empfindung gewoben schienen, greifen später immer mehr mitten in das Leben hinein und holen aus ihm lebendige Bilder der mannigfaltigsten menschlichen Kämpfe und Leiden hervor. Die gewagtesten Stoffe weiß der Dichter mit großer Sicherheit und Schönheit zu behandeln. Mit eindringlicher Treue und doch vornehmer Zurückhaltung ist in der Novelle „Draußen im Heidedorf“ (1871) und im „Waldwinkel“ (1874) geschildert, wie die Sinnlichkeit mit ihrem süßbitteren Gift den

Menschen vernichten kann. In dem ersten Werk trinkt eine Slowakendirn dem Bauern wie der „weiße Alp" die Seele aus dem Leib; in dem zweiten geht ein vornehmer einsamer Mensch an der Treulosigkeit eines schönen Mädchens zugrunde, das er zu sich hinaufzubilden versucht hat. In „Draußen im Heidedorf" spielen außerdem Aberglauben und Wahnvorstellungen eine große Rolle, wie in so mancher Novelle Storms. Ähnlich wie die Helden der Romantiker haben auch die seinen in ihren Seelen oft dunkle Nachtseiten, deren verdüsterndem Einfluß sie unterworfen sind. Nicht immer gelingt es ihnen, sich so leicht wieder davon frei zu machen, wie dem jungen Gatten in „Schweigen" (1882), der seiner Frau verheimlicht, daß er in der Jugend einen Anfall von Geistesstörung gehabt hat, und den nun wie ein Schreckgespenst dies Schuldgefühl drückt. Schon will er seinem Leben ein Ende machen, und alles spitzt sich auf einen tragischen Schluß zu, da biegt der Dichter die Spitze um: der Bruch des Schweigens führt eine glückliche Wendung herbei.

Vielfach behandelt Storm ganz moderne Fragen, in gewissem Sinne Zeitfragen, wenn auch nicht solche politischen Charakters. So beschäftigt sich die allerdings seiner letzten Zeit entstammende Novelle „Ein Bekenntnis" (1887) mit der oft aufgeworfenen Frage, die auch Heyse in der Novelle „Auf Tod und Leben" und in dem einaktigen Trauerspiel „Die schwerste Pflicht" behandelt hatte, ob man einem Menschen bei unheilbarem Leiden zum Tode verhelfen dürfe. Ein Arzt tut es bei seiner in namenlosen Schmerzen sich windenden Gattin. Später ersieht er aus dem Bericht seines früheren Lehrers (es war W. Freund in Straßburg), daß doch ein Eingriff zur Heilung hätte führen können, und einer anderen rettet er durch eben diese Operation das Leben. Nicht sowohl diese Erfahrung aber ist es, die ihn quält, als vielmehr der Gedanke an die „Heiligkeit des Lebens": „Das Leben ist eine Flamme, die über allem leuchtet, in der die Welt ersteht und untergeht; nach dem Mysterium soll kein Mensch, kein Mann der Wissenschaft seine Hand ausstrecken, wenn er's nur tut im Dienst des Todes, denn sie wird ruchlos gleich der des Mörders." Einem sich ihm neu

bietenden Glück entsagt er und büßt in Ostafrika in aufopferndem Dienste der Menschenliebe, was er nach seiner Auffassung gefrevelt hat. — Eine moderne Frage, diesmal sozialer Natur, behandelt auch die düstere Erzählung „Ein Doppelgänger“ (1886). Ein armer Arbeiter, der im Zuchthause gesessen hat, sucht in redlichem Bemühen sich wieder emporzubringen. Vergebens! Die harte Welt stößt ihn immer wieder zurück. Mit der Beobachtungsgabe eines Zola im „Germinal“ ist hier das Leben und Denken eines Mannes aus dem niederen Volke geschildert. Von Stufe zu Stufe stürzt den Armen das Verhängnis, bis er in demselben Brunnen, an dem er einst sein Glück gefunden, als Dieb den Tod findet. — Storms Hang zur Schilderung von düsteren Lebens- und Seelenzuständen wurde gelegentlich so stark, daß man bei einigen seiner Novellen an E. Th. A. Hoffmanns wilde und dunkle Phantasien erinnert wird, wie bei der unheimlichen Geschichte von der irrsinnigen Sievert Jensen: „Im Nachbarhause links“ (1875) oder bei der grausigen Schilderung eines in Selbstsucht und Härte erstarrten Menschen in der Novelle „Der Herr Etatsrat“ (1880—81). Wie zwei Kinder an dem Mangel an Licht und Liebe zugrunde gehen, gleich Blumen, denen Licht und Luft fehlen, ist hier mit quälender Sorgfalt erzählt. Die Charakterzeichnung ist aber so vortrefflich, daß sie der Erzählung trotzdem ihren Wert bewahrt. Auch in einem seiner „Märchen“ behandelt der oft so zarte, gelegentlich sogar als weichlich getadelte Storm einen ins höchst Grausige gesteigerten, grellen Hoffmannschen Stoff. Er, der so entzückende Kindergeschichten wie „Pole Poppenspäler“ (1874), dies anziehende Bild aus dem Leben der Fahrenden, so traumhafte und schöne Märchen wie „Der kleine Häwelmann“ (1849), „Hinzelmeier“ (1850), „Regentrude“ (1864), „Der Spiegel des Cyprianus“ (1865) und so niedliche Episoden wie „Von Kindern und Katzen“ (1876) erzählen konnte, erfand auch das grausige Nachtbild: „Bulemanns Haus“ (1864), das Märchen von dem Geizhals, der, wegen seiner Hartherzigkeit von allen verlassen, nur von seinen zu greulichen Untieren ausgewachsenen Katzen Graps

und Schnores bewacht wird und als kleines verhutzeltes Zwerglein bis in die Ewigkeit auf die Barmherzigkeit Gottes warten muß. — Hoffmanns würdig wäre auch die dunkle Geschichte „Im Brauerhause“ (1878), wo eine Familie dadurch ins Unglück kommt, daß die Fama behauptet, man habe den Daumen eines Gehängten, der nach dem Volksaberglauben Glück bringen soll, in ihrem Biere gefunden.

Die gemeine, zerstörende Macht des Aberglaubens hat Storm vielfach verarbeitet, am schönsten wohl in „Renate“, einer der fünf großen historischen Novellen aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, die neben seinem allerletzten Werk, dem „Schimmelreiter“, der sich gleichfalls mit dem Volksaberglauben beschäftigt, die reifsten Schöpfungen der Stormschen Kunst darstellen. Die fünf Novellen „Aquis submersus“ (1875), „Renate“ (1877), „Eekenhof“ (1879), „Zur Chronik von Grieshuus“ (1883) und „Ein Fest auf Haderslevhuus“ (1884) sind nicht im gewöhnlichen Sinn geschichtliche Novellen. Wir sehen weder bedeutende Persönlichkeiten, noch erleben wir bedeutende Ereignisse, die sich ja auch im kleinsten Spiegel vergangener Zeiten abzeichnen könnten, wir beobachten nur, wie in den anderen Novellen Storms auch, ein Einzelschicksal von allgemein menschlicher Bedeutung. Trotzdem weiß der Dichter durch einen vornehmen, altertümlichen Stil, durch feine Einzelzüge und Stimmungen meisterhaft den Ton früherer Jahrhunderte zu treffen; auch gehen die Konflikte stets aus den besonderen Umständen, Ansichten und Sitten der Epoche hervor, in der die Geschichten spielen, und hierauf beruht ihr historischer Charakter.

Den Titel der Novelle „Aquis submersus“ entnimmt der Dichter der Unterschrift eines alten Gemäldes, das er in einer Dorfkirche entdeckt hat: es stellt einen toten Knaben dar, und darunter stehen die Buchstaben c. p. a. s., d. h. nach des Dichters Deutung Culpa patris aquis submersus, „durch Schuld des Vaters in den Wassern versunken“. Dieser Deutung der dunklen Inschrift entspricht die leidvolle, schöne Dichtung, die im siebzehnten Jahrhundert spielt und von dem Dichter, wie er des öftern pflegt, nach den vergilbten Blättern einer alten Handschrift erzählt wird.

Johannes, ein junger Maler bürgerlichen Standes, liebt seine adelige Jugendgespielin, Katharina, die aber nach des Vaters Tod ihre unwürdigen Brüder um Geldes willen einem wilden, rohen Kumpan vermählen wollen. Um das holde Mädchen aus den Händen der rohen Junker zu befreien, setzt sich Johannes mit einer Tante Katharinens, der Oberin in dem Preetzer Stift, unweit von Kiel, in Verbindung. Jene aber erhalten Witterung von dem Anschlag, und als der Maler der Geliebten in der Nacht ein Schreiben der Tante überbringen will, hetzen sie ihn mit ihren Hunden. Johannes flüchtet zuerst in den Schloßgarten, dann, da die Hunde ihm auch hierhin folgen, auf einen Efeubaum am Turm; da klingt ein Fenster, und eine weiße Hand zieht ihn herein. Mit höchster Schönheit ist diese Nacht geschildert, wo er, von den furchtbaren Dämonen des Zornes, der Todesangst und der Liebe gepeitscht, die Geliebte in seine Arme schließt: „Die schöne heidnische Frau Venus geht um in solcher lauen, süßen Juninacht; der Mondschein war am Himmel ausgetan, ein schwüler Ruch von Blumen hauchte durch das Fenster, und droben überm Walde spielte die Nacht in stummen Blitzen.“ Die Liebenden beschließen, daß Johannes nach dem reichen Holland gehen und durch seine Arbeit sich eine Stellung schaffen und daß dann Katharina ihm folgen solle. Am frühen Morgen bemerkt aber die alte Gouvernante Katharinens, wie Johannes aus dem Zimmer ihrer Pflegebefohlenen schleicht. Als diese am Mittag nicht zu dem verabredeten Stelldichein kommt, dringt Johannes selbst in die Burg ein und verlangt von dem Junker Wulf seine Schwester zum Gemahl, der aber schießt auf ihn und verwundet ihn schwer. Genesen versucht Johannes vergebens, die Geliebte zu erreichen. Sie bleibt verschwunden. Erst nach langen Jahren trifft er die inzwischen an einen düsteren und strengen Pfarrherrn Vermählte wieder. Ein vierjähriges Kind — es ist das seine — spielt neben ihr unter den Weiden. Während sich die Liebenden erkennen und in süßem Weh sich umfangen halten, ertrinkt das Kind. Culpa patris aquis submersus: durch die Schuld des Vaters ertrunken.

Gelick als Rook un Stoof verschwindt,
Also sind ok de Minschenkind.

Von dem verlorenen Glück zweier Liebenden berichtet auch „Renate". Aberglaube und Hexenwahn zerstören hier die Liebe zwischen dem armen Pfarrerssohn Josias und der schönen Renate. Josias hat dem sterbenden Vater versprechen müssen, die Tochter des reichen Hofbauern, dessen Haus im Verdacht der Hexerei steht, nicht zu heiraten. Aber auch Josias selbst, und das ist das Schlimmere, ist von Aberglauben verblendet und verliert so all sein irdisch Glück. Erst kurz vor seinem Tode bringt Renate durch ihre Besuche einen letzten kärglichen Glanz in sein zerstörtes Leben.

Ganz eigenartig ist die in mannigfachen Umrahmungen sich bewegende Kunst, mit der Storm eine Geschichte oft nur in Andeutungen weiterspinnt. Wir sehen aus der Vergangenheit oft nur ganz schattenhaft unbestimmte Züge auftauchen, einen Augenblick erhellt uns ein ungewisses Licht ferne Schicksale, dann versinken sie wieder in Dämmerung, und wir starren noch gebannt auf ihre einstige Stelle und fühlen kühle Schauer der Vergänglichkeit über unser Herz wehen. Gern geht der Dichter dabei von einem heute noch vorhandenen Zeugnis der fernen Geschichte, einer Handschrift, einem Bild, einer Ruine, aus, und davon rücksinnend zieht er die Vergangenheit in unseren Gesichtskreis und läßt sie vorüberklingen wie eine Sage, schattenhaft, bruchstückartig. —

„Es klingt wie eine Sage, und man könnte es fast für eine solche halten; an mehreren Orten soll es geschehen sein, und die Poeten haben hie und da einen Fetzen davon abgerissen, um ihn, jeder nach seiner Weise, zu verwenden. Dennoch möchte ich eine abgelegene Wiese unserer engeren Heimat, auf welcher die deutlich erkennbare Vertiefung eines jetzt verschütteten Ringgrabens und einige halbzersplitterte Eichenriesen am Rande derselben die Stätte eines einstigen Herrensitzes anzeigen, für den Schauplatz halten, auf welchem diese Schatten der Erinnerung einst in lebendiger Gestalt vorübergingen. Nicht etwa, weil es dort vor Jahren noch in selten ausführlicher Überlieferung erzählt wurde; aber es ist nachweisbar von Geschlecht zu Geschlecht bis in die Gegenwart heraufgeklommen, und wenn wir die Stufen wieder abwärts steigen, so treffen wir auf den ersten Erzähler, dessen Name in dem noch erhaltenen Kirchenbuche verzeichnet steht, der nicht nur die Uhr des alten Herrenhauses in seinem Dorfe noch hat schlagen hören, wenn just die Luft nach dieser Richtung wehte, sondern der im Vorbeigehen auch noch

den alten menschenscheuen Herrn in einsamer Mittagszeit unter einer der großen Eichen sitzen sah, den greisen Kopf unbeweglich nach dem in jähem Verfall begriffenen Gebäude hingewandt. Bei stillem Wetter, wenn etwa die Augustsonne recht heiß vom Himmel brannte, hat man es hören können, wie drinnen der Kalk herabgerieselt, wie es im Gebälk gekracht oder gar, wer mag wissen was, mit dumpfem Fall herabgestürzt ist.“ —

Dieser Anfang von „Eekenhof“ ist typisch für die Art, wie Storm die Vergangenheit in die Gegenwart hereinzuziehen und ganz nahe an das Herz und vor die Augen zu rücken versteht.

Die Geschichte von „Eekenhof“ ist ganz in dämmriger Unbestimmtheit gehalten. Herr Hennicke, ein wilder Junker, erheiratet durch seine erste Ehe Eekenhof; seine zarte Frau stirbt aber früh, nur ein Sohn, Detlev, der Erbe von Eekenhof, bleibt ihm. Hennicke vermählt sich abermals, diesmal jedoch mit einer Frau, die so hart und roh ist wie er selbst und ihm zwei ebenso geartete fuchsige Söhne gebiert. Detlev bleibt nun sowohl seinem Vater wie seiner Stiefmutter und seinen Stiefbrüdern feind und fremd; um so enger schließt er sich dafür an Heilwig an, ein liebliches Mädchen, ein uneheliches Kind Hennickes, das dieser auch mit großer, wenn auch ungeschlachter Liebe überschüttet, ohne Gegenliebe zu finden. Durch seine Roheit drängt schließlich Hennicke seinen Sohn Detlev zur Flucht. Erst nach vielen Jahren taucht Detlev, der inzwischen ein reicher Kaufmann geworden ist, flüchtig wieder auf und verlangt sein mütterliches Erbe. Als er aber merkt, daß sein eigener Vater ihn in der Nacht ermorden will, flieht er mit Heilwig, von der er nun weiß, daß sie seine Schwester ist. Am Ende der Geschichte ist Herr Hennicke im einsamen, verfallenden Hause allein noch übrig, von Schuldgefühl schaurig umsponnen.

„Zur Chronik von Grieshuus“ (1883—84) führt uns mit geschickter Umrahmung ins Ende des siebzehnten Jahrhunderts und ist von umfangreicherer Anlage; auch hier huscht die Erzählung wie durch Dämmerlicht. Zwei feindliche Brüder stehen einander gegenüber; der eine erschlägt den anderen; nach Jahrzehnten ereilt auch ihn am selben Tage und am selben Orte — wie in der Schicksalstragödie — der Tod und gleichzeitig seinen geliebten Enkel. Die zeitgeschichtliche Färbung

geben die Kriege Karls XII und das Alamodewesen. Der Schluß dieser Novelle fällt ein wenig ab; die Zufälle treffen gar zu genau aufeinander.

Auch der reine, große Eindruck der meisterhaften Novelle „Ein Fest auf Hadersleyhuus" wird durch den grausigen Schluß etwas beeinträchtigt. Die Geschichte spielt im vierzehnten Jahrhundert. Rolf Lembeck, ein edler holsteinischer Junker, vermählt sich auf Wunsch seines Vaters mit Wulfhild aus dem Hause Schaumburg, einem schönen Weibe, der Witwe des Ritters Hans Pogwisch, die aber ihren ersten Mann mit Rattengift aus dem Leben gebracht hat, weil er ihr die Treue nicht gehalten. Anfänglich liebt Rolf das feurige, sinnliche Wesen seiner Frau, aber immer mehr wird ihre Wildheit ihm fremd, und als er auf einer nächtlichen Streiferei auf den Mauern des benachbarten Schlosses Hadersleyhuus die zarte, feine Dagmar, die Tochter des Schloßhauptmanns, gefunden und bald auch auf verwegenem Pfad besucht und erobert hat, da vernachlässigt er sein Weib und hängt sein ganzes Herz an das schöne Kind, das sich ihm ganz ergibt, ohne zu wissen, wer er ist, einzig der Liebe folgend. Ein verklärtes Liebesidyll spielt in den Mondnächten hinter den hohen Mauern von Hadersleyhuus. Die Nachtigallen singen dazu, und die Liebenden sprechen Verse aus „Tristan und Isolde". Aber Wulfhild bemerkt bald die Treulosigkeit des Gemahls und erfährt durch einen findigen Diener, wer ihr seine Liebe stiehlt. Inzwischen wird aber auch im Land das Gerücht von Wulfhilds Giftmord laut. Rolf erfährt es; um Schritte zu seiner Befreiung von dieser Frau zu tun, verläßt er sein Schloß auf einige Tage. Diese Zeit benutzt Wulfhild, um Dagmars Vater aufzuklären, und dieser sagt nun seiner Tochter, wer ihr Geliebter ist, der Ehemann einer anderen. Die zarte Dagmar stirbt an diesem Schlag, nimmt aber sterbend ihrem Vater das Versprechen ab, daß Rolf noch einmal ihre Leiche sehen dürfe. Der Vater sinnt nun einen fast teuflischen Plan aus. Er lädt Rolf wie zur Hochzeit Dagmars. Als dieser, von solcher Nachricht ganz zerschmettert, kommt, trägt man ihm die Leiche der Geliebten vorüber. Da wirft er sich wie rasend über sie, entreißt sie der Bahre und flüchtet mit ihr auf

den Turm des Schlosses und stürzt sich von dort in die Tiefe. — Ein krasser Schluß, der der schönen, edlen Dichtung nicht entspricht.

Die Krone von Storms Schaffen war seine letzte Novelle „Der Schimmelreiter" (1888), eine tragische Geschichte voll packender Lebenswahrheit, über der doch in echt Stormscher Art ein unbestimmtes Zwielicht spielt. Das Leben an der Westsee, die unablässig wühlt und nagt und droht, die Gestalten, die der nordische Boden trägt, mit ihrer Mischung von eiserner Willenskraft und zartestem Empfinden, der Aberglaube, der an Luftspiegelungen, an die im Dämmer liegenden Halliginseln und an das ganze, von Meer und Wolken und Sturm umdräute Küstendasein anschließt, rankt überall in die Erzählung hinein. Ein magisches Zwielicht fällt auf die Begebenheiten und rückt sie ins Unheimliche und Gespenstische. — Hauke Haien ist ein überragender Mensch, den seine beschränkten Landsleute nicht verstehen; darum umgibt deren Unvernunft alles, was er tut, mit Mißtrauen, Argwohn, Furcht, Haß und Widerstreben. Hauke, der sich zum Deichgrafen emporgeschwungen, hat in genialer Eingebung erkannt, daß die alten Deiche zu steil sind und dem Meere weniger Anprall gestatten würden, wenn sie sanfter abfielen; ein neuer Deich wird nach seinem Plan gebaut; tausend Demat Landes sind dem Meere abgewonnen. Da — nach einem heftigen Sturm — sieht er schaudernd, daß ein neuer Wasserlauf den alten Deich unterspült. Vergebens versucht er seine Dorfgenossen zu einem gründlichen Umbau auch des alten Deiches zu bringen; er ist schwach genug, ihrem Widerstande nachzugeben und sich mit einer Flickarbeit der gefährdeten Stelle zu begnügen. Diese Schwäche rächt sich furchtbar. Eine schwere Springflut bedroht das Land. Hauke jagt mit seinem Schimmel nach dem bedrohten Deich; da sieht er, wie die Bauern bemüht sind, seinen neuen Deich zu durchstechen, um dadurch den Prall der Wogen von dem alten abzulenken. Kaum hat Hauke dies verhindert, da bricht der alte Deich an der Stelle, die nur oberflächlich verbessert war. Die Flut stürzt in das Land. Da aber Hauke alle Bewohner des Kooges gerettet und seine eigene

Familie auf sicherer Werft weiß, will er sich schon mit dem Gelöbnis neuer und treuerer Arbeit über das Unglück hinwegsetzen, als er einen Wagen von seiner Werfte herabkommen sieht, in dem sein Weib, sein Kind, die es nicht zu Hause geduldet hat, ihm entgegenfahren wollten. Sein Schreien fegt der Wind dahin, die Flut braust immer mächtiger in den Koog, Wagen und Pferd überflutend. Da stürzt sich auch Hauke, dem Schimmel die Sporen in die Weichen bohrend, in die Flut hinab, um mit den Seinen zu verderben. „Der Mond sah leuchtend aus der Höhe; aber unten auf dem Deiche war kein Leben mehr als nur die wilden Wasser, die bald den alten Koog völlig überflutet hatten." Hauke Haien aber wurde im Laufe der Zeit zum „Schimmelreiter", den abergläubische Furcht, wie den fliegenden Holländer, in Sturm und Unwetter zu sehen wähnte, wenn Gefahr nahe war.

Durch die ganze Novelle weht es wie herbe Seeluft und Sturmesatem, und nicht ohne geheimes Behagen am Schauervollen verwebt der Dichter den Volksaberglauben in die Erzählung, die er dem Schulmeister in den Mund legt; dieser erzählt sie dem Gerede der Leute nach, fügt aber aufgeklärt hinzu: „So ist es, Herr; dem Sokrates gaben sie ein Gift zu trinken, unseren Herrn Christus schlugen sie ans Kreuz! Das geht in den letzten Zeiten nicht mehr so leicht; aber einen Gewaltmenschen oder einen tüchtigen Kerl, nur weil er uns um Kopfeslänge überwachsen war, zum Spuk- und Nachtgespenst zu machen — das geht noch alle Tage!" —

Als Storm im Jahre 1868 zum ersten Male seine Schriften gesammelt herausgab, lieh er dem Wunsche und der Hoffnung Ausdruck, daß „diese Zeugnisse seines Lebens" ihren Platz solange behaupten möchten, bis das, was sie etwa Eigentümliches von Bedeutung enthielten, von Nachkommenden übertroffen oder in das Allgemeinleben der Nation aufgegangen sein würde. Diese Zeit ist noch fern. Wohl aber hat Storm schon den wichtigsten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Literatur ausgeübt, so wie auch sein Ruhm beständig im Wachsen geblieben ist. Die moderne naturalistische Richtung, die in den achtziger Jahren so manchen

alten Ruhm zerstörte oder doch in den Hintergrund drängte, hat ähnlich wie vor Mörike, Raabe, Keller, C. F. Meyer und Fontane auch vor Storm haltgemacht und ist sich seines großen Wertes bewußt geblieben, auch wenn sie selbst andere Wege ging. Allein Storm fand auch Nachfolger auf seinen Wegen. Bei Erzählern wie Jensen, Heiberg, Timm Kröger, Frenssen, bei Lyrikern wie Liliencron, Gustav Falke, Schönaich-Carolath ist seine Nachwirkung unverkennbar, auch unter den jüngeren Talenten folgen ihm manche, besonders in Norddeutschland, während sich die Süddeutschen mehr an Keller anschließen. Das, was Storm, den in Heimat und Vaterland so fest wurzelnden Künstler, gerade in unserer Zeit so wertvoll macht, hat am schönsten Liliencron in seinem Nachruf ausgesprochen:

Viel dunkelrote Rosen schütt' ich dir
um deines Marmorsarges weiße Wände
und senke meine Stirn dem kalten Stein:
Du warst ein Dichter, den ich sehr geliebt
und den ich lieben werde bis ins Grab.
Du warst ein Dichter — denn was du erlebt,
vielleicht von einem Tropfen nur Erinnern,
trieb eine Knospe. Welche Blume dann
aus ihr erwuchs, das gab die Phantasie. . . .
Du hattest Phantasie, ein selten Ding
in unsern nüchternen Verstandeszeiten.
Du warst ein Dichter und du warst ein Künstler.
Ein Dichter: wohl aus tausend Quellen rinnt es,
die unterirdisch laufen, rinnt's ihm zu.
Noch fand kein Mensch je, was den Dichter schuf.
Wie tief doch sahst du in ein Menschenherz,
und unser Heimatland, das ernste, treue,
mit ewger Feuchte, seltnem Sonnenblick,
du kanntest seine Art. Kein andrer wohl
nahm so den Erdgeruch aus Wald und Feld
in seine Schrift wie du. . . .
Wohl trifft es sich, daß laut und polternd wirft
ein herrlich Dichterherz mit rohem Gold
und kann es nimmer zwingen zum Gerät;
ihm fehlt die Künstlerhand, dir wurde sie.

10. Gottfried Keller.

Neben die beiden großen norddeutschen Erzähler Raabe und Storm stellte gleichzeitig der deutsche Süden zwei mehr als ebenbürtige Genossen, die beiden Schweizer Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Damit verschob sich der Schwerpunkt der deutschen Literatur, der so lange Zeit ganz im Norden gelegen war, wieder mehr nach Süden. Norddeutsche waren die Droste, Heine, Hebbel, Otto Ludwig, Alexis, die große Mehrzahl der Jungdeutschen und ihrer Gegner von neuklassischer und neuromantischer Richtung, wie Geibel, Heyse, Schack, Bodenstedt, ferner Freytag, Spielhagen, Klaus Groth, Raabe, Reuter und Storm; wenn wir von Mörike, der eine frühere Zeitrichtung vertrat, sowie etwa noch von den Österreichern Lenau und Stifter, einigen Münchnern, wie Hertz, Lingg und endlich Scheffel absehen, so stand ihnen um die Mitte des Jahrhunderts in Süddeutschland nur der Schweizer Gotthelf ebenbürtig gegenüber.

Mit Gotthelf zuerst hatte die typische Schweizer Sonderliteratur eine große Bedeutung für die allgemeine deutsche Literatur gewonnen. In Keller und Meyer fand jetzt die Literatur dieses so mannigfach mit fremden Elementen durchsetzten Stammes ihren Höhepunkt und das völlige Aufgehen in der großen deutschen Gesamtliteratur, das Gotthelf vorbereitet hatte. Im eigentlichen Sinne Gotthelfs Erbe und freilich bald überlegener Schüler war Gottfried Keller. C. F. Meyers Kunst wuchs, wenngleich auch sie durchaus schweizerisch ist, auf einem anderen Stamme.

Gottfried Keller wurde am 19. Juli 1819 zu Zürich als Sohn des Drechslermeisters Rudolf Keller geboren. Sein Vater war nicht nur ein tüchtiger Handwerker, sondern ein vielfach ge-

bildeter Mann, der für allerlei patriotische, politische und pädagogische Bestrebungen auch schriftstellerisch und selbst dichterisch tätig war. Von ihm erbte sein Sohn sowohl die künstlerische Anlage wie die Liebe zur Schweizer Heimat. Doch Rudolf Keller starb sehr früh, im Alter von dreiunddreißig Jahren, als Gottfried eben fünf Jahre alt war. So blieb die Erziehung des eigenwilligen Knaben einzig der zwar herzensguten, aber nicht sehr tatkräftigen Mutter überlassen. Unglücklicherweise wurde Gottfried 1834 von der kantonalen Industrieschule verwiesen, so daß ihm infolgedessen jegliches höhere Studium in seinem Heimatkanton abgeschnitten ward und er sich als Autodidakt ausbilden mußte. Der Knabe wurde so aber früh auf sich allein gestellt; den dunklen Strömungen eines tiefen Innenlebens überlassen, wuchs er sich äußerlich zu einem herben, schroffen und verschlossenen Menschen aus, der die Welt dabei mit seltsam verträumten und dichterischen Augen betrachtete, wie er das später so meisterhaft in der Geschichte seiner Jugend, dem „Grünen Heinrich", erzählt hat.

Seine künstlerische Begabung erkannte Keller schon früh, nur suchte er sie auf falschem Gebiet. Er hielt sich für einen Maler und begann das Studium der Malerei. Nachdem er in Zürich erst bei einem höchst unbedeutenden, dann bei einem geistig nicht ganz zurechnungsfähigen Lehrer die Anfangsgründe der Kunst erfaßt hatte, entschloß er sich 1840, nach München zu gehen, um sich dort zu vervollkommnen. Über zwei Jahre, trotz der liebevollsten Unterstützung der armen Mutter zuletzt mit allem Elend kämpfend, blieb er in der Isarstadt; im Herbst 1842 kehrte er heim, niedergeschmettert von der Einsicht, daß seine malerische Begabung ungenügend sei.

In den nächsten sechs Jahren, die er, äußerlich ohne Beruf und anscheinend ohne irgendein greifbares Ziel vor Augen, wieder in Zürich zubrachte, reifte Keller innerlich zum Dichter. Anfänglich fühlte er sich auch auf diesem Gebiete durchaus unsicher. „Aber", so schreibt er 1843 in sein Tagebuch, „ich habe nun einmal großen Drang zum Dichten. Warum sollte ich nicht probieren, was an

der Sache ist? Lieber es wissen als mich vielleicht heimlich immer für ein gewaltiges Genie halten und darüber das andere vernachlässigen."

Naturgemäß wandte sich Keller zunächst der innerlichsten Gattung der Dichtkunst, der Lyrik, zu, die alle Leiden und Freuden, Stimmungen und Anschauungen des eigenen Ichs spiegeln konnte. Den äußeren Anstoß empfing seine Lyrik von den politischen Dichtern jener Zeit, von Herwegh, Anastasius Grün, später auch von Freiligrath und Heine. Die Schweiz war damals die Zuflucht vieler begabter, in den heimatlichen politischen Kämpfen gescheiterter Deutschen. Mit vielen dieser Flüchtlinge verkehrte Keller während seiner Züricher Entwicklungsjahre, und ihren mehr leidenschaftlichen als reifen Dichtungen ist denn auch seine erste Lyrik verwandt. Aber die Abhängigkeit dauerte nicht lange. Die erste Sammlung der Kellerschen Gedichte gab 1846 sein Freund Follen heraus; dieser war der ältere der beiden Brüder, die wegen ihrer hervorragenden Stellung in der deutschen Burschenschaft früh das Vaterland meiden mußten; schon in diesen frühsten Versuchen finden sich die eigensten Töne, so daß des Dichters Vaterstadt Zürich nicht zuviel wagte, als sie ihm 1848 durch ein größeres Stipendium ermöglichte, seine Ausbildung in Deutschland zu vervollkommnen. Keller wandte sich diesmal nach Heidelberg, wo er anderthalb Jahre verbrachte und bedeutenden Universitätslehrern, wie dem Anatomen Henle, dem Philosophen Kapp und dem Kunst- und Literarhistoriker Hermann Hettner, nähertrat. Den nachhaltigsten Eindruck aber übten auf ihn die Vorlesungen des damals in Heidelberg lehrenden, berühmten Philosophen Ludwig Feuerbach, der „in seiner klassisch monotonen, aber leidenschaftlichen Sprache, dem allgemeinen Verständnis zugänglich, die Frage eines persönlichen Gottes um und um wendete und gleich einem Zaubervogel, der in einsamem Busche sitzt, den Gott aus der Brust von Tausenden hinwegsang". Auch aus der Brust Kellers. Im „Grünen Heinrich" und besonders in der Lyrik Kellers kommen die leitenden Grundgedanken Feuerbachs zu deutlichem Ausdruck.

Im Frühjahr 1850 verließ Keller Heidelberg und siedelte nach Berlin über, weil er sich dort durch die unmittelbare Anschauung einer großen Bühne die Förderung seiner dramatischen Pläne versprach. Er hatte sich abermals in seiner Begabung geirrt, indem er den Beruf zum Dramatiker in sich zu fühlen glaubte; doch brachte ihm der Berliner Aufenthalt Klarheit darüber, wo denn jene eigentlich lag. Fast fünf Jahre blieb Keller in der preußischen Hauptstadt, anfänglich noch von Stipendien der Heimat unterstützt, schließlich ganz auf sich allein gestellt und wiederum und noch schlimmer als in München mit dem bittersten Elend kämpfend, zuletzt fast völlig vereinsamt. Aber in dieser Leidenszeit kämpfte der zum Manne Gereifte sich zu seinem wahren Wesen durch. Als er 1855 in die Heimat zurückkehrte, war sein Name schon einer der klangvollsten unter den deutschen Schriftstellern. Die Jahre in Berlin waren die fruchtbarsten, die Keller beschieden waren. Von hier aus veröffentlichte er 1851 seine Sammlung „Neue Gedichte", die im wesentlichen alles Bedeutende seiner Lyrik enthielt. Ihr folgten 1851—55 die vier Bände des „Grünen Heinrich", auch der 1856 erschienene erste Band der „Leute von Seldwyla" wurde noch in Berlin vollendet. Selbst die erst Jahrzehnte später veröffentlichten Seldwyler Geschichten des zweiten Bandes, auch die „Legenden" und die Novellen des „Sinngedichts" sind schon in Berlin ausgedacht und zum Teil auch bereits geschrieben worden. Eine mustergültige Ausgabe und die Umarbeitung der Bächtoldschen Biographie verdanken wir Ernst Ermatinger.

Gleich Storm ging auch Keller in seinem Schaffen von der Lyrik aus; sie ist auch die Grundlage seines ganzen Werkes und der getreueste Spiegel seiner Persönlichkeit. Alle Züge seines Bildes finden wir in ihr: seine Herbheit und seine Süße, seine Tiefe, Heiterkeit und oft wunderliche Phantasterei, seine Weltliebe und Naturandacht, sein Freundschafts- und Vaterlandsgefühl. Der ganze Mensch mit seinen knorrigen und eckigen Seiten und mit seinem goldenen Herzen spricht aus allen Gedichten, die wie mit innerer elementarer Notwendigkeit geboren erscheinen. Ihre äußere Form

läßt freilich anfangs manches vermissen. Keller beherrscht die technischen Mittel zunächst noch nicht, und so sind die frühsten Gedichte nicht kunstmäßig durchgebildet, sondern oft ungelenk, auch mannigfach abhängig, von den politischen Lyrikern und von Heinrich Heine, von diesem besonders dort, wo die Verse mit scheinbarer Geschicklichkeit und absichtlicher Glätte geformt sind, wie in dem ganz im Stil Heinescher Verserzählungen gehaltenen „Apotheker von Chamounix". Auch in den gesuchten Bildern mancher Gedichte zeigt sich derselbe Einfluß, so wenn der Dichter im „Doppelgleichnis" die Geliebte mit einem Glöcklein, das auch ein Becherlein ist, vergleicht. Echt heinisch ist auch das kleine Lied:

Ein Fischlein steht am kühlen Grund,
durchsichtig fließen die Wogen,
und senkrecht ob ihm hat sein Rund
ein schwebender Falk gezogen
— — — — — — — — —
Ich glaube gar, das Sehnen zieht
eins an des andern Stelle!

Im ganzen aber war Keller viel zu kräftig, um dauernd unter fremdem Einfluß zu bleiben. Stärker schon wirkte das Volkslied auf ihn, und in den „Alten Weisen" hat er einen Kreis meist scherzhafter Lieder im Volkston geschaffen, die zum Teil, gut komponiert, schon wirklich in den Volksliedschatz einzudringen beginnen, wie „Mir glänzen die Augen", „Tretet ein, hoher Krieger" oder:

Du vieljunger Knabe,
wie siehst du mich an?
Was haben deine Augen
für eine Frage getan!

Alle Ratsherrn der Stadt
und alle Weisen der Welt
bleiben stumm auf die Frage,
die deine Augen gestellt!

Ein leeres Schneckenhäusel,
schau, liegt dort im Gras;
da halte dein Ohr dran,
drin brümmelt dir was!

Neben solchen volksliedmäßigen Versen wirken die Dichtungen in Kellers eigenster Sprache zunächst fast plump; breit und gedankenhaft sind sie aufgebaut. Brachte er es in seiner ersten Zeit doch fertig, Gedichte zunächst in Prosa zu entwerfen und dann

in Verse umzugießen, ein Verfahren, das natürlich jedes dichterische Leben töten mußte. Die Reflexion und die Beschreibung stehen ganz im Vordergrund. Der Dichter Keller hatte den Maler noch nicht ganz abgestreift. Hierdurch erklärt sich auch seine Vorliebe für lange, peinlich durchgeführte Bilder und Gleichnisse, die oft gesucht und grotesk verrenkt wirken. Im „Winterabend" vergleicht er die schneebedeckte Erde mit einer bleichen Leiche, die rotsinkende Sonne mit einem betrunkenen Totenwächter, der über jene seinen Wein gegossen. Zuweilen steigert sich aber diese Neigung Kellers zum Bildhaften auch zur Gestaltung großer Visionen von jener märchenhaften, seltsamen Schönheit, wie sie etwa den phantastischen Bildern Böcklins, seines späteren Freundes, eigen ist. Das glänzendste Beispiel hierfür ist wohl die „Winternacht":

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
still und blendend lag der weiße Schnee.
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
an den Ästen klomm die Nix herauf,
schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
das die schwarze Tiefe von mir schied;
dicht ich unter meinen Füßen sah
ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
an der harten Decke her und hin,
ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
immer, immer liegt es mir im Sinn!

Hier ist das Bild vollkommen zum Sinnbild geworden; die winterliche Natur selbst hat in der gefangenen Nymphe Gestalt angenommen. Die Naturgedichte Kellers sind überhaupt seine reifsten und bedeutendsten lyrischen Schöpfungen. Da hat er so reine lyrische Gebilde geschaffen, daß man sie nur neben den besten Naturgedichten Mörikes oder der Droste nennen kann. Form und Gehalt haben sich in diesen Gedichten zu köstlichen Edelsteinen verbunden. Vielleicht das gewaltigste von ihnen ist die großartige Sturmschilderung im ersten der „Waldlieder":

Arm in Arm und Kron' an Krone steht der Eichenwald verschlungen,
heut hat er bei guter Laune mir sein altes Lied gesungen.

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an sich sacht zu wiegen,
und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;

kam es her in mächt'gem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.
Und nun sang und pfiff es graulich in den Kronen, in den Lüften,
und dazwischen knarrt' und dröhnt' es unten in den Wurzelgrüften.
Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine,
donnernder erscholl nun immer drauf der Chor vom ganzen Haine!
Einer wilden Meeresbrandung hat das schöne Spiel geglichen;
alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen.
Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.
In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
in den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.
Und es lauschen still die jungen Dichter und die jungen Finken,
kauernd in den dunklen Büschen sie die Melodieen trinken.

Jede Tages- und jede Jahreszeit und alle wechselnden Stimmungen der Natur hat Keller in der verschiedensten Weise in seinen Dichtungen festgehalten. Dabei liebt er es sehr, nicht bloß Stimmung zu geben, sondern einen kräftigen, allgemeinen Gedanken anzuschließen, zuweilen etwas lehrhaft pädagogisch, die Verwandtschaft mit Gotthelf nicht ganz verleugnend, oder aber er sucht die Verbindung zwischen Menschenherz und Naturstimmung darzustellen. Wie in den Armen einer Geliebten ruht seine Seele in der Natur von schwerem Tagewerk aus, stärkt sich in ihr zum Kampfe mit dem Schicksal, wie dies „Trübes Wetter", „Stille der Nacht" und das „Abendlied an die Natur" vollkommen schön aussprechen:

Hüll ein mich in die grünen Decken,
mit deinem Säuseln sing mich ein,
bei guter Zeit magst du mich wecken
mit deines Tages jungem Schein. . .

Geliebte, die mit ew'ger Treue
und ew'ger Jugend mich erquickt,
die einz'ge Lust, die ohne Reue
und ohne Nachweh mich entzückt. . . .

O steh' mir immerdar im Rücken,
lieg' ich im Feld mit meiner Zeit!
Mit deinen warmen Mutterblicken
ruh' auf mir auch im schärfsten Streit! . . .

Die Liebe zur Natur ist der Hintergrund alles dichterischen Empfindens bei Keller. Die Landschaft seiner Heimat ragt in alle seine Dichtungen groß herein, auch in seine Liebeslieder. Wie gewaltig

baut er das Land z. B. in „Via mala“ vor uns auf. Die Geliebte sieht er unten im Tal am abendlichen Rheine stehen, schön und königlich:

..Ich aber wandle im Gestein
und wolkenhoch auf schmalem Steg,
im Abgrund schäumt der weiße Rhein,
und Via mala heißt mein Weg!

Dir gilt das Tosen in den Klüften,
nach dir schreit dieses Tannenwehn,
bis hoch aus kalten Eiseslüften
die Wasser jenseits niedergehn!

Die Liebeslyrik ist bei Keller nicht sehr reich vertreten, aber unter den wenigen Gedichten sind einige kostbare: das entzückende, liebliche „Wenn schlanke Lilien wandelten“ („Trinklaube“ IV) und die schmerzvollen, wehen Gedichte „In der Trauer“ („Aus einem Romane“) und „Trauerweide“.

Auch über den schmerzvollen Gedichten Kellers liegt stets ein Schein heller Zuversicht; mit fester Männlichkeit hält er sich stets alle Verzweiflung fern. Ohne sich die nackte Wahrheit des Lebens mit bunten Traumbildern zu verhängen, findet er das Leben lebenswert und die Erde gut und schön. Den Glauben an die Unsterblichkeit und an das Wiedersehen nach dem Tode hat er aufgegeben, aber er fühlt sich dadurch nicht verarmt, sondern nur sicherer:

Ich fahre auf dem klaren Strome,
es rinnt mir kühlend durch die Hand;
ich schau hinauf zum blauen Dome —
und such kein bessres Vaterland.

Er, der in der Jugend zuweilen in Lenauschen melancholischen Phantasien sich gefallen hatte, bewahrte der „Melancholie“ seine Liebe lebenslang:

O Göttin, laß mich dich umschlingen,
nur du, nur du bist wahr und schön.

Aber die Melancholie, die er verehrt, ist dieselbe, die Albrecht Dürer einst geschaut:

Ein sinnend Weib, von innerm Licht
erhellt, des Fleißes schönste Braut,
umgeben reich von aller Werke Zeichen,

mit milder Trauer angetan;
sie sinnt — der Dämon muß entweichen
vor des Vollbringens reifem Plan!

Auf dem Hintergrunde dieser Melancholie erblühte Kellers gefestigte Weltfreude. Wie seine „Fahrenden Schüler“ sang auch er:

Treten jetzo fest einher,
fühlen unter uns die Erde,
nicht von eitlem Hoffen schwer
noch verzagend vor Gefährde.

„Wie schön, wie schön ist dieses kurze Leben!“ jubelt er, von heißer Lebenslust glühend; ein berauschendes Wohlgefallen am Dasein beseelt ihn, und dies Wohlgefallen steigert sich zuweilen zu religiöser Andacht. Alles, was lebt, trägt einen Schimmer des „Weltangesichts“, ist ein Abglanz des Ewigen, die Welle wie der lichte Himmel. Der Dichter bedarf nicht des „Trugbildes der Unsterblichkeit; daß er im Kranze des Lebens mit aufgeblüht ist, ist genug und erfüllt ihn mit dankbarer Freude; denn die Welt ist so durchtränkt von Schönheit, so sehr von dem Geiste des Ewigen durchdrungen, daß die Gewißheit, mit ihr sich eins zu fühlen, schon alle Seligkeit in sich schließt. So durchdringt eine ernste und doch fröhliche Erfassung des Lebens, ein tiefes Ruhen in der Weltvernunft feierlich manches Gedicht. Das schönste dieser Art, in dem die Schatten des uns allen drohenden Todes mit den Lichtern des gegenwärtigen Lebens ergreifend durcheinander spielen, ist das „Abendlied“, wohl das bekannteste Gedicht Kellers mit dem aufjauchzenden, triumphierenden Schluß:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
von dem goldnen Überfluß der Welt!

Eine starke, herzhafte Daseinsfreude und ein festes Vertrauen auf die Zukunft spricht sich auch in den zahlreichen patriotischen Gedichten Kellers aus. Wenn er auch oft klagt, daß die wahre Freiheit so selten ist, wenn er im „Jesuitenzug“, im „Apostatenmarsch“ und dem „Pietistenwalzer“ auch wütend gegen alle Nachteulen und alle Charakterlosen wettert, er glaubt doch an die Zukunft seines Vaterlandes und der Menschheit, aller schwülen Empfindsamkeit abhold. Seine Zuneigung gehört darum mehr dem vorstürmenden Herwegh und Freiligrath, denen er schöne Gedichte widmete, als etwa dem Geisterseher Kerner, dessen Klagen über die wachsende Industrie und die durch Eisenbahn und Luftschiff zerstörte Landschaft er so kräftig zurückwies:

Was deine alten Pergamente
von tollem Zauber kund dir tun,
das seh' ich durch die Elemente
in Geistes Dienst verwirklicht nun. . . .

Und wenn vielleicht in hundert Jahren
ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
durchs Morgenrot käm' hergefahren —
wer möchte da nicht Fährmann sein?

Dann bög' ich mich, ein sel'ger Zecher,
wohl über Bord von Kränzen schwer,
und gösse langsam meinen Becher
hinab in das verlassne Meer.

Dieser festen Lebenszuversicht verdankt Keller auch den größten Schatz seines Herzens, den erhebenden, lichten Humor, der ja hauptsächlich in seinen Novellen, aber auch in einigen Gedichten prächtig aufleuchtet. Lustig und übermütig grotesk tollt er durch einige der „Alten Weisen": „Das Köhlerweib ist trunken" oder durch das barocke „Alle meine Weisheit" oder die ähnlichen Scherze: „Berliner Pfingsten", „Ehescheidung", „Stilleben". Feiner noch sind die kleinen Schwänke wie das reizende Hans Sachssche Himmelsbildchen: „Wie glänzt der helle Mond" oder „Frau Rösel" und endlich die ganz epischen, balladenhaften Schöpfungen wie „Waldfrevel", „Der Taugenichts" und das lieblichste von allen, köstlich wie eine der „Legenden" Kellers: „Der Narr des Grafen von Zimmern". Auch unter den ernsthaften, erzählenden und balladenartigen Dichtungen Kellers sind einige vortreffliche Schöpfungen zu rühmen, die zarte Ballade „Arroleid", die feine, nachdenkliche Schilderung „Eine kleine Passion", einige Sonette mit fast novellistischem Einschlag, kleine Porträts, Lebensbilder, wie „Der Schulgenoß" und die „Vier Jugendfreunde". Kleineren Novellen in Versen ähneln auch die beiden Gedichtzyklen „Lebendig begraben" und „Feueridylle", Jugendwerke, die mehr durch ihre Form als durch ihren geistigen Inhalt beachtenswert sind.

Damit ist in großen Zügen die Mannigfaltigkeit der Kellerschen Lyrik angedeutet, eine Mannigfaltigkeit, die um so bewundernswerter ist, weil die Lyrik im wesentlichen der frühsten Zeit Kellers angehört, während er sich später fast ganz der Prosaerzählung zuwandte. Nur politische und Gelegenheitsgedichte verfaßte er zu allen Zeiten seines Lebens. Das Zwischenglied in der Entwicklung Kellers von der

subjektiven Lyrik zur objektiven Prosadichtung ist in gewissem Sinne der Roman „Der grüne Heinrich“, diese schwere Beichte, mit der er sich von seiner unsicher schwankenden Jugend losriß.

Den Plan, seine Jugendgeschichte zu schreiben, faßte Keller schon bald nach seiner Rückkehr aus München, aber lange kam er nicht über den Plan hinaus. Auch als er 1850 mit Vieweg in Braunschweig einen Vertrag über den Roman abschloß, war in Wirklichkeit so gut wie nichts davon niedergeschrieben. Nur dem anhaltenden scharfen Drängen des Verlegers ist es zu danken, daß Keller die Arbeit — mit Widerstreben — zu Ende brachte. Auch wuchs der Roman wider des Dichters Absicht weit über den geplanten Umfang hinaus. Dem ersten Bande (1851) folgte Herbst 1852 der zweite, 1853 der dritte und endlich im Sommer 1855 ein vierter Band. Das letzte Kapitel schrieb Keller, wie er selbst sagt, in Angst vor der für den Fall der Nichterfüllung des Vertrags ihm drohenden Klage, „buchstäblich in Tränen“.

„Der grüne Heinrich“ ist ein Bildungsroman, eine Fortsetzung der von „Wilhelm Meister“ ausgehenden Linie, und zwar ist auch er ein solcher in doppeltem Sinne. Er läßt uns die Ausbildung eines einzelnen bedeutenden Menschen verfolgen, und zugleich bewegt sich um diesen einzelnen die gesamte Gesellschaft mit ihrer mannigfachen Geistesbewegung. So wird der Roman zum Bildungsroman der ganzen Zeit. Wie „Wilhelm Meister“ typisch ist für den allseitig sich bildenden humanen und kosmopolitischen Menschen der klassischen Epoche, so vertritt „Der grüne Heinrich“ die bürgerliche Gesellschaft der vierziger und fünfziger Jahre und ihre Kämpfe und Bestrebungen. Dieser Unterschied der Welten und Zeiten liegt bei aller Verwandtschaft wie eine breite Kluft zwischen dem Goetheschen und dem Kellerschen Werke; dieselbe Kluft trennt Kellers Roman auch von einem andern Vorbild, das auf den „Grünen Heinrich“ von Einfluß war, von Jean Pauls „Titan“, während Mörikes „Maler Nolten“ Keller in vielem näher steht und wohl das unmittelbare Vorbild für den „Grünen Heinrich“ wurde.

Wie von „Maler Nolten" besitzen wir auch vom „Grünen Heinrich" zwei voneinander wesentlich verschiedene Fassungen. Im Jahre 1878 kaufte Keller die Restbestände der ersten Auflage auf, verbrannte sie und ließ 1879/80 den Roman völlig umgearbeitet erscheinen. Der ganze Aufbau ist verändert. In der *ersten Fassung*, die seit 1914 in Neudruck Ermatingers vorliegt, begann der Roman mit einem bedeutenden Wendepunkt im Leben des Helden, des Heinrich Lee, der in seiner Jugend wegen seines grünen Anzugs den Übernamen „der grüne Heinrich" bekommen hat. Wir treffen Heinrich bei dem Abschiede von seiner Mutter, als er sich aus seiner Schweizer Heimatstadt auf den Weg nach Deutschland macht, um dort die Malkunst zu erlernen. Nach allerlei kleinen Reiseabenteuern im Postwagen und nach der wichtigen Begegnung mit einem Grafen, der nachmals bestimmend in Heinrichs Geschicke eingreift, kommt dieser nach München. Erst hier lernen wir dann aus einem Schriftstück, das Heinrich vor seinem Eintritt ins Leben noch einmal durchliest, die von ihm selbst in der Ich-Form geschriebene Geschichte seiner Jugend kennen — die dichterisch ausgeschmückte Geschichte von Kellers eigener Jugend: die unschuldigen, weltfremden Kinderjahre in dem kleinen, vor uns auflebenden Städtchen, die Eigenart des rührig tüchtigen, dabei phantasievollen Vaters, der nur zu früh dahingerafft wird, ferner die Gottesvorstellungen des Kindes, die Jugendefeleien und die bitteren Schulerlebnisse. Das alles zieht farbig und lebendig an uns vorüber. Ihren Abschluß findet diese frühste Jugendzeit mit der Verweisung des Schülers, die den Dichter zu den bitteren Worten erbost: „Ein Kind von der allgemeinen Erziehung ausschließen heißt nichts anderes als seine innere Entwicklung, sein geistiges Leben köpfen." Auf Heinrich lastet denn auch sein Leben lang der Fluch einer „zufälligen, zerstreuten Bildung". Auf den Schiffbruch in der Schule folgt das schöne Dorfidyll bei dem Oheim, das ebenso wie die Jugendgeschichte von allerlei Nebenepisoden und novellistischen Einschiebseln unterbrochen wird. Während sowohl der unerfreuliche Konfirmationsunterricht wie die unzulängliche Malunterweisung bei dem unfähigen Habersaat und dem halbtollen Römer

nichts Wesentliches für die weitere Bildung Heinrichs tun, nimmt ihn die Liebe in ihre Schule. Auf dem Dorfe lernt er Anna, die Tochter des Schulmeisters, kennen, ein liebliches, „zartes Frauenbildchen, das er unverweilt in seinem Herzen aufzustellen wagte". Gleichzeitig suchte ihn eine junge Witwe, die schöne, kluge und freie Judith, für sich zu gewinnen. Heinrich schwankt zwischen der himmlischen und der irdischen Liebe. Während er mit Anna auf abendlichen Wegen und schönen Waldspaziergängen glückliche, reine Freuden kostet, finden ihn die Nächte mit Judith Ariost lesend und von ihrer blendenden Schönheit verstrickt. Doch seine tiefste Neigung gehört nur Anna; da wird diese krank, siecht hin und stirbt, und Heinrich stößt nun auch Judith ganz von sich. Sie geht nach Amerika, um sich dort ein neues Leben zu gründen. Auch Heinrich verläßt die Heimat und fährt zur Entfaltung seiner künstlerischen Begabung in „die große Hauptstadt", nach München. — Hier ist das von Heinrich selbst verfaßte Schriftstück zu Ende, und der Dichter berichtet uns die weiteren Schicksale des Helden. Eine Weile tritt dieser ganz in den Hintergrund; die Liebeshändel und das Treiben seiner Freunde Lys und Erikson drängen sich vor. Mehr und mehr aber zeigt sich, daß Heinrich auch in der großen Stadt nichts erreicht. Er vergeudet seine Zeit mit allerlei Versuchen, besucht Vorlesungen auf der Universität, verliert seinen Gottesglauben, stellt ohne Erfolg seine Bilder aus und kommt schließlich nach allem in große Not und Verzweiflung. Seine Arbeiten verkauft er dem Trödler. Da weckt ein Landsmann in ihm die Sehnsucht nach der Heimat, wo die Mutter, die er schon lange ohne Nachrichten gelassen, mit Schmerzen auf ihn wartet, und als sie nun noch selbst ihn ruft, macht er sich auf den Weg, als Bettler. Aber er kommt noch nicht heim; unterwegs findet er in einem Schloß den Grafen, dem er schon bei seiner Abreise aus der Heimat begegnet ist, und dieser war auch, wie sich jetzt herausstellt, der heimliche Gönner, der bei dem Münchner Trödler Heinrichs Arbeiten eine nach der anderen aufgekauft hat. Ein völliger Wandel zum Glück scheint sich in Heinrichs Schicksal zu vollziehen. Der Graf will ihn zu seinem Erben einsetzen, und

des Grafen Adoptivtochter, Dortchen Schönfund, gewinnt sein Herz, und er das ihre. Aber Heinrich hat nicht die Kraft, dem Glück zu trauen, und will, in seinen Künstlerhoffnungen gescheitert, als ein Mensch ohne Zukunft das Mädchen nicht an sich binden; so reißt er sich los und zieht weiter. Als Heinrich nach sieben Jahren der Abwesenheit seinen Heimatort betritt, begegnet ihm der Leichenzug seiner Mutter. Der Gram um ihren verlorenen Sohn hat ihr das Herz gebrochen, und nun duldet es auch Heinrich nicht mehr länger im Leben. Unter Selbstvorwürfen über das verfehlte Leben, über sein Verschulden gegen die Mutter, die ihr Alles ihm geopfert hat, stirbt er nach wenigen Wochen. „Es war ein schöner, freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Verwunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen.“ — So schloß die erste Fassung.

Bei der Umarbeitung des Romans zu der heutigen zweiten Form nahm Keller nun hauptsächlich zwei durchgreifende Änderungen vor. Er übertrug das ganze Werk in die Ich-Form und vermied den „zupressendunklen Schluß“, indem er Heinrich nicht sterben ließ. Außerdem kürzte er allzu üppig wucherndes Beiwerk, zu lange philosophische Betrachtungen, schob auch einige belebende Szenen ein und erreichte so im ganzen jedenfalls eine weit größere Festigkeit und Geschlossenheit der Gliederung, der zuliebe man gern einige nun eingetretene Unzulänglichkeiten verzeiht. Dadurch, daß der Dichter nämlich auch die anfänglich in der Er-Form geschriebenen Stellen in die Ich-Form wandelte, war, wie ihm wohl bewußt war, eine Reihe Unwahrscheinlichkeiten unvermeidlich, da der erzählende Dichter wohl alles belauschen kann, was in seinen Menschen und um sie her geschieht, aber nicht der einzelne Ich-Erzähler. Dieser kann unmöglich wissen, was seine Mutter in der Ferne treibt oder was um ihn selber vorgeht, während er z. B. schläft, und doch berichtet Heinrich auch dieses alles und viele Dinge, die wohl der Dichter, aber nicht der Held wissen kann und darf. Doch alle diese Nachteile treten schon zurück vor einem Vorteil: der Roman setzt jetzt sogleich mit der Jugendgeschichte ein, die sich vorher

eine technische Ungeheuerlichkeit, mit neunhundertvierunddreißig Seiten zwischen den Gang der Erzählung schob.

Eine andere Frage ist es, ob die Änderung des Schlusses begründet war. Der Gang der Entwicklung von Heinrichs Charakter blieb sich im wesentlichen gleich, und darin drängt allerdings alles zu einem tragischen Ausgang. Er ist nicht geschaffen, das Leben zu meistern; alles mißlingt ihm, stets versagt seine Kraft. Und so kann der jetzige Schluß, wo Heinrich die Mutter nicht tot, sondern als Sterbende findet, der er noch die versöhnten Augen zudrücken kann, wo er selbst als Amtmann und von der zurückkehrenden Judith gestützt, noch ein tätiges, regsames Leben beginnt, nicht ganz überzeugen. Jedenfalls aber entsprach diese Änderung dem aller Sentimentalität abgeneigten, hell in die Welt schauenden Wesen des späteren Keller. Er selbst, der sich einst im grünen Heinrich gespiegelt, hatte ja in der Tat sich von allen seinen Träumen losgerissen und führte ein tätiges, arbeitsames Leben; so mochte er auch das Abbild seiner Jugend nicht untergehen sehen.

Mit dem „grünen Heinrich" hatte sich Keller von seinen eigenen, oft haltlosen, nach allerlei falschen Zielen unsicher abschweifenden Strebungen befreit. Der Widerwille, mit dem er zuletzt an dem Roman schrieb, zeigt, wie sehr es ihn drängte, von dieser subjektiven Dichtung, dieser ständigen Selbstbetrachtung, loszukommen und sich nun, innerlich befreit, einem objektiven Schaffen zuzuwenden. Lange ehe „Der grüne Heinrich" abgeschlossen war, hatte er schon den Plan für eine Reihe von Novellen entworfen, mit denen er den Eindruck zu verwischen hoffte, den nach seiner Ansicht der so vielfach verworrene Roman als Erzeugnis „einer subjektiven und unwissenden Lümmelzeit" machen mußte. Vielleicht hatte er schon aus diesem Grunde in den „grünen Heinrich" selbst, wo es nur anging, kleine Novellen eingeschoben, die bereits seine glänzende Begabung für diese Kunstform dartaten. Kaum war nun der Roman fertig, so schrieb er sogleich „ganz spielend" sieben Novellen, von denen fünf 1856 als erster Band der „Leute von Seldwyla" veröffentlicht wurden.

Schon die Erfindung des Ortes, in den Keller diese Geschichten verlegt, ist ein genialer Einfall. Seldwyla bedeutet, wie er sagt, „einen wonnigen und sonnigen Ort — irgendwo in der Schweiz —, von alten Ringmauern und Türmen umgeben, eine gute halbe Stunde von einem schiffbaren Flusse angepflanzt, zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden sollte, und doch liegt Seldwyla wieder günstig mitten in grünen Bergen mit unabsehbaren Waldungen, die das Vermögen der Stadt ausmachen, denn die Gemeinde ist reich und die Bürgerschaft arm, und zwar so, daß kein Mensch zu Seldwyla etwas hat und niemand weiß, wovon sie seit Jahrhunderten eigentlich leben. Der Kern des Volkes besteht aus den jungen Leuten von etwa zwanzig bis fünfunddreißig Jahren, die, solange es angeht, Fremde für sich arbeiten lassen. Sind sie einmal über jene Altersgrenze hinaus, so bleiben sie entweder als Entkräftete in Seldwyla zurück oder gehen in die Fremde, in Kriegsdienste oder Abenteuer. Munter bleiben sie trotz aller Geldklemmen, kannegießern nach Kräften, räsonieren, kritisieren und lieben mit großer politischer Beweglichkeit jede Abwechslung in der Art des Regimentes; vor allem aber freuen sie sich in jedem Herbst ihres jungen Weins...." „In einer so lustigen und seltsamen Stadt" — so schließt der Dichter seine Einführung — „kann es an allerhand seltsamen Geschichten und Lebensläufen nicht fehlen, da Müßiggang aller Laster Anfang ist. Doch nicht solche Geschichten, wie sie in dem beschriebenen Charakter von Seldwyla liegen, will ich eigentlich in diesem Büchlein erzählen, sondern einige sonderbare Abfällsel, die so zwischendurch passierten, gewissermaßen ausnahmsweise, und doch auch nur gerade zu Seldwyla vor sich gehen konnten."

Zwei dieser Geschichten, „Pankraz der Schmoller" und „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", tragen, dem „Grünen Heinrich" nahestehend, noch reichliche Spuren persönlicher Erlebnisse. Keller selbst ist in den Hauptzügen dieser Pankraz, der seiner guten Mutter und seinem schönen Schwesterchen das Leben ziemlich schwer macht, schließlich ohne Abschied in die Welt geht und erst nach

langen Jahren, verwandelt und als ein ganzer Kerl, heimkehrt und nun den Seinen erzählt, wie ein Weib und ein Löwe ihm in fremdem Lande das Schmollen ausgetrieben haben. Die Novelle hat eine stark hervortretende pädagogische Tendenz, ebenso wie „Frau Regel Amrain", diese urwüchsige, urgesunde, tatkräftige Frau, in der Keller seiner Mutter ein würdig Denkmal setzte. Pestalozzi und Gotthelf würden ihre Freude gehabt haben an der handfesten, tüchtigen, zielbewußten Art, mit der Frau Regula erst den Kleinen zum brauchbaren Menschen erzieht und dann auch noch den Erwachsenen, wenn er nach dieser oder jener Richtung hin, als maître de plaisir und als Politikus, abschweift, zur Vernunft bringt, um ihm schließlich auch noch zu einer Frau zu verhelfen und Freude an rechtschaffener Arbeit beizubringen. — So köstlich die beiden Novellen und ihre Charaktere sind, Keller war in ihnen noch nicht auf der Höhe seiner Meisterschaft. Noch wirkt die Charakterzeichnung oft mühsam und gesucht, und die lehrhafte Absicht tritt in den Vordergrund. Daß Keller aber die feine Weisheit, die allen seinen Novellen innewohnt, uns ganz ungesucht und doch eindringlich nahezurücken verstand, dafür zeugen die beiden edelsten der Seldwyler Geschichten: „Die drei gerechten Kammacher" und „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Die fünfte Erzählung des ersten Bandes „Spiegel das Kätzchen" steht nur in losem Zusammenhang mit den Seldwylern, ist ein romantisches, von E. Th. A. Hoffmann unabhängiges Märchen, das mit viel Grazie erzählt, wie ein Hexenmeister eine böse, widerwärtige Frau erhandelt. Die Geschichte von den „drei gerechten Kammachern" ist das bezeichnendste Werk Kellers; er selbst hielt sie dafür. Glänzender, satirischer und — bei aller Schärfe — humorvoller ist die Charakterlosigkeit und Niedertracht der „korrekten Seelen" — das bedeutet bei Keller das Wort „gerecht" — niemals dargestellt worden. Nur vor den Gesetzen und Polizeivorschriften, vor ihren eigenen Augen und äußerlich vor denen der Leute sind diese drei Gesellen gerecht, Jobst der Sachse, Fridolin der Bayer und Dietrich der Schwabe, die bei demselben Meister arbeiten. Innerlich lassen sie sich nur vom niedrigsten Eigennutz

und Geiz leiten; sie schmorgen sich alles und jedes ab, arbeiten und schuften den ganzen Tag, nur damit nicht einer es dem andern zuvortue; denn jeder ängstigt sich, er könne vielleicht von dem Meister entlassen werden, ehe dessen Bankerott eingetreten ist, auf den sie alle warten, um dann das Geschäft an sich zu bringen. Dies Feuer der Selbstsucht schürt nun noch die gleichfalls „gerechte“ Jungfer Züs Bünzlin, deren Gesinnung ebenso wie die der drei Gerechten an Schäbigkeit und Niedrigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Das Hauswesen, die in langen Reden schwelgende Halbbildung und die innere seelische Hohlheit dieser tugendsamen Jungfer sind mit einer barocken Komik geschildert, die nur noch durch die Szenen überboten wird, wie sich die Gesellen in die Haare fahren, als in ihren zweifelhaften Frieden wie eine Bombe die Mitteilung des Meisters fährt, er könne nur noch *einen* Gesellen brauchen, und wie sie dann durch einen Wettlauf entscheiden wollen, wer die Werkstatt kaufen und Züs Bünzlin erringen soll. Es gibt in der ganzen Novellenliteratur wohl kaum etwas Vergleichbares. Geradezu genial ist der Schluß, wie Keller den Knoten durchhaut, indem er die Entscheidung so lenkt, daß nur zwei Gesellen überhaupt laufen, in dem darob entstehenden Volksauflauf wirr werden und, ohne es zu merken, an des Meisters Haus vorbei zum anderen Tore hinausdrängen, während der lüsterne Schwabe mit dem Jüngferchen zurückbleibt und somit auf dem kürzesten Wege erst die Züs und dann mit ihrem Geld auch das Geschäft des Meisters gewinnt. Von den beiden andern Kammachern erhängt sich Jobst an einem Baum, und der Bayer zieht in die Fremde und verkommt.

Neben dieser grotesken, genialen Farce steht ernst und dunkel „*Romeo und Julia auf dem Dorfe*“, wohl die bedeutendste deutsche Dorfgeschichte. Die Sünde der Väter zerstört auch das Glück der Kinder: das ist kurz der tragische Verlauf der Geschichte. In wundervoll großzügiger Weise ist die Novelle gestaltet und in eindrucksvollen Bildern vor uns aufgebaut. In dem ersten sehen wir die pflügenden Bauern Marti und Manz, wie jeder immer mehr von dem ihre Felder trennenden Waisengute abpflügt. Ihre

Kinder spielen währenddessen harmlos auf dem steinigten Acker zwischen den Feldern der Väter. Als nun der Zwischenacker versteigert und von Manz erstanden wird, kommen die Bauern, im Streit um das ungerecht erworbene Gut, in langwierige Prozesse. Die beiden so verfeindeten und zugleich heruntergekommenen Alten treffen sich in heißem Ringen der Wut und der Verzweiflung auf einem Brücklein über schmalem Bach und werden nur mit Mühe von ihren beiden Kindern auseinandergebracht, die nach langer Trennung sich hier zum erstenmal wiedersehen und erkennen, daß sie trotz aller Feindschaft der Eltern nicht voneinander lassen können. Eine kurze, glückliche Zeit voll Liebe fliegt nun über die beiden. Aber rasch zerstört das Schicksal das flüchtige Glück. Die Liebenden werden von Vrenchens Vater ertappt, und Sali schlägt diesen nieder, um die Geliebte vor der Wut des Vaters zu retten. Der Alte verliert infolge davon seinen Verstand und wird in eine Anstalt gebracht. Über dieses Elend hinweg wagen die beiden sich nicht die Hände zu reichen. Sie wollen sich trennen und jedes seinen Weg in die weite Welt ziehen. Aber noch einmal vor der Trennung wollen sie miteinander glücklich sein. Ein wundervoller Tag voll Schönheit und Lieblichkeit ist ihnen beschieden. Keller hat nichts Köstlicheres geschildert als diesen Sonntag, den Spaziergang der Liebenden über das Land, ihr ganzes, kindlich reines Glück, das kaum die Schatten merkt, die sich immer dichter darüber senken. „Jeder in der Sonntagsstille verhallende Ton oder ferne Ruf klang ihnen erschütternd durch die Seele; denn die Liebe ist eine Glocke, welche das Entlegenste und Gleichgültigste widertönen läßt und in eine besondere Musik verwandelt." In vollen Zügen genießen sie, in Reinheit und Zartheit, das süße Beisammensein im Wirtshaus, im Walde, in andächtiger Innigkeit die Welt um sich vergessend, auf der Kirchweih, im „Paradiesgärtchen" an einsamer Berghalde, wo sie in voller Jugendlust sich im Tanze schwingen. Der „schwarze Geiger" — ein unheimlich romantischer Geselle, dem eigentlich jener „herrenlose" Acker hätte zufallen sollen — geigt ihnen auf und tut sie, in feierlichem Scherz, als Pärchen

zusammen: „Denkt an das lustige Hochzeitbett im tiefen Wald oder auf einem Heustock, wenn es euch zu kalt ist!" Dann kommt die Nacht; einsam sind die beiden auf dem Feld. „Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen; man hörte nur den Fluß unten sacht und lieblich rauschen in langsamen Zügen." Sie finden ein mit Heu beladenes Schiff; dorthin retten sie ihre zitternde Liebe und treiben flußabwärts: „Der Fluß zog bald durch hohe dunkle Wälder, die ihn überschatteten, bald durch offenes Land; bald an stillen Dörfern vorbei, bald an einzelnen Hütten; hier geriet er in eine Stille, daß er einem ruhigen See glich und das Schiff beinahe still hielt, dort strömte er um Felsen und ließ die schlafenden Ufer schnell hinter sich; und als die Morgenröte aufstieg, tauchte zugleich eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome. Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf, und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Frost des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten." — —

Als der erste Band der „Leute von Seldwyla" erschien, war Keller nach siebenjähriger Abwesenheit nach Zürich zurückgekehrt. Seltsamerweise kam er in der Heimat sogleich wieder in die Gefahr bequemen Sichgehenlassens. Abgesehen von einigen Gedichten und der später unter die „Züricher Novellen" aufgenommenen Kalendergeschichte „Das Fähnlein der sieben Aufrechten" brachten die ersten Jahre in der Heimat gar keinen poetischen Ertrag, und als er vollends 1861 zum Staatsschreiber gewählt wurde — in Zürich ein ehrenvoll und einträglich Amt —, da war noch ein volles Jahrzehnt seines Lebens für die Kunst so gut wie verloren. Erst 1872 trat er wieder mit neuen Werken an die Öffentlichkeit, mit den „Sieben Legenden" und dem zweiten Band der „Leute von Seldwyla".

Zwei der neuen Seldwyler Geschichten hatte Keller bereits für den ersten Band geschrieben, dann aber nicht aufgenommen:

„Der Schmied seines Glücks“ und „Die mißbrauchten Liebesbriefe“. Die erste Novelle ist die schnurrige Geschichte eines echten Seldwyler Bruders Leichtfuß, der bei einem entfernten Verwandten mit Erfolg die Erbschleicherei betreibt, dann aber sein Glück selbst durch frevle Untreue an dem Adoptivvater verscherzt. Die Geschichte ist mit groteskem Humor und in meisterlicher Steigerung durchgeführt. — Die Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe“ verspottet die Art gewisser elender Skribenten. Viggi, ein eingefleischter Narr, will seine Gattin, die einfache liebliche Gritli, zu einem sentimentalen Liebesbriefwechsel veranlassen, den er dann zu veröffentlichen gedenkt. Er selbst schreibt ihr das abgeschmackteste Zeug, auf das Gritli mit ihrem gesunden Sinn nicht zu antworten vermag. Deshalb benutzt sie listig die Verliebtheit eines armen Unterlehrers, dem sie die Briefe ihres Mannes umgeschrieben als ihre eigenen Liebesbriefe zustellt, um von ihm ähnliche sentimentale Antworten zu erhalten, die sie dann, wieder umgeschrieben, ihrem Mann als ihre eigenen Briefe zuschickt. Als Viggi hinter diesen niedlichen Betrug kommt, verstößt er Gritli; diese führt dann schließlich nach allerlei lieblichen Fährnissen der inzwischen aus seiner Verschämtheit erwachte und zu einem praktischen, vernünftigen Menschen gereifte Lehrer heim, während der verbohrte Viggi, der Gritli, sein Glück, hat fahren lassen, in einem schöngeistigen Blaustrumpf, der zugleich die Unordnung selbst ist, sich eine schwere Heimsuchung und Plage ins Haus schafft.

Die drei noch übrigen Seldwyler Geschichten sind voneinander sehr verschieden. Am schönsten ist wohl „Kleider machen Leute“, ein liebliches Märchen von dem armen Schneider, der eine reiche Prinzessin oder doch eine Amtsratstochter heimführte. Mit viel Witz und Behagen ist die Geschichte entwickelt, wie das arme Schneiderlein mit seinem schwarzen Sonntagskleide und einem weiten dunkelgrauen, mit Sammet ausgeschlagenen Radmantel des Weges zieht, in der Tasche nichts als den Fingerhut und nichts zu trinken als die Schneeflocken, die ihm in den Mund fliegen, wie dann wegen seines feinen Aussehens ein Kutscher, der mit leerer Karosse

daherfährt, ihn einlädt mitzufahren und wie schließlich der Schneider ohne sein Zutun vom Wirt und vom Städtchen als Graf bewundert und behandelt wird. Eines reichen Amtsrates Tochter verliebt sich in ihn und verlobt sich ihm; da aber bricht das Kartenhaus des ungewollten Betruges zusammen, die wahre Herkunft des armen Schneiders wird offenbar. Wundervoll vertieft hat nun der Dichter den Schluß. Nettchen, die Verlobte, erkennt den inneren Wert des armen Kerls, bleibt ihm trotz allem treu und wird mit ihm glücklich.

Einen märchenhaften Charakter wie diese Geschichte hat auch die historische Novelle „Dietegen". Küngolt, eine Seldwylerin, bewahrte in ihrer Jugend Dietegen, einen armen, hübschen Knaben, vor dem Gehenktwerden; nach langen Jahren und wechselnden Schicksalen errettet Dietegen sie wieder vor dem Richtbeil und nimmt sie zu seinem Weibe. Die Geschichte, die ins fünfzehnte Jahrhundert verlegt ist, springt mit den Sitten und Zuständen der Zeit willkürlich und drollig genug um, aber man vergißt bei dem hohen Reiz des einzelnen allen Zweifel an den Zusammenhängen.

Die letzte der Seldwyler Geschichten, „Das verlorene Lachen", ist nicht ganz gleichwertig. Die ersten Kapitel sind von entzückender Anmut: zwei Menschenkinder scheinen schon von vorneherein durch das sonnige Lachen, das wie eine Ausstrahlung ihres Innern erscheint, füreinander bestimmt, und sie gewinnen einander auch. Aber der Mann, Jukundus, ist zu gut, zu wahr und zu vertrauensvoll, und so gerät er in arge Not, und das Lachen vergeht ihm, besonders als ein Glaubensstreit ihm auch die Gattin entfremdet. Lustig aber läßt der Dichter den Zufall spielen und die Gatten nach langer, freudloser Trennung sich wiederfinden. Diese einfache Fabel hat Keller aber mit allerlei religiösen und politischen Zeitfragen verquickt, die das politische Leben der Schweiz damals beschäftigten. Dadurch wird die künstlerische Reinheit der Dichtung empfindlich gestört und ihre Entwicklung zerrissen und krampfhaft. Manche der eingestreuten Betrachtungen sind freilich wundervoll in ihrer frischen Ursprünglichkeit, wie die folgende, die

zugleich als ein Zeugnis von Kellers Lebens- und Weltanschauung hier stehen mag. Justine fragt ihren wiedergefundenen Mann:

„Jukundus, was wollen wir nun mit der Religion oder mit der Kirche machen?" „Nichts", antwortete er. Nach einigem Sinnen fuhr er fort: „Wenn sich das Ewige und Unendliche immer so still verhält und verbirgt, warum sollten wir uns nicht auch einmal eine Zeit ganz vergnügt und friedlich still halten können? Ich bin des aufdringlichen Wesens und der Plattheiten aller dieser Unberufenen müde, die auch nichts wissen und mich doch immer behirten wollen. Wenn die persönlichen Gestalten aus einer Religion hinweggezogen sind, so verfallen ihre Tempel, und der Rest ist Schweigen. Aber die gewonnene Stille und Ruhe ist nicht der Tod, sondern das Leben, das fortblüht und leuchtet wie dieser Sonntagsmorgen, und guten Gewissens wandeln wir hindurch, der Dinge gewärtig, die kommen oder nicht kommen werden."

Noch vor dem zweiten Band der Seldwyler Geschichten hatte Keller die „Sieben Legenden" veröffentlicht, schalkhafte ins Weltliche und Menschliche umgebogene Nacherzählungen alter Heiligenlegenden, die er schon in den fünfziger Jahren aus der sachlich nüchternen Legendensammlung von Theobul Kosegarten kennen gelernt und bearbeitet hatte. Diese „Legenden" sind das Entzückendste, was Keller überhaupt in Prosa geschrieben hat, weihevoll und doch lebensprühend, überirdisch und doch anheimelnd weltlich. Humor und Schönheit, Glanz und Kraft, Heiterkeit und Tiefsinn, Übermut und Feierlichkeit vereinigen sich in ihnen zu köstlicher Harmonie. Zwischen Himmelssehnsucht und Erdenlust, Ernst und Schalkheit, Weihrauch und Rosenduft schwankt der Leser, von holdestem Taumel berückt, ob ihn nun Eugenia erfreut, die trotz des Umweges über Gelehrsamkeit und Klosterleben den Weg zu einem wackeren Mannesherzen findet, oder ob er über den Ritter Gebize lachen muß, der seines Weibes Wert nicht erkennt und vom Teufel genasführt wird, oder ob er der heiligen Jungfrau Dank und Lob zollt, weil sie ihren edlen Dienerinnen so fein zum Glücke verhilft, wie in dem Geschichtchen „Die Jungfrau und die Nonne" so neckisch ernst erzählt wird: Die schöne Nonne Beatrix wird, von gesunder Weltlust aus dem Kloster getrieben, die Gattin eines Ritters. Nach Jahren, nachdem sie inzwischen acht Söhne geboren hat, kehrt sie ins Kloster heim und

erfährt nun, daß die Mutter Gottes inzwischen in ihrer Gestalt ihren Dienst verrichtet hat, so daß ihre Mitschwestern weder ihr einstiges Fortgehen noch ihr jetziges Wiederkommen bemerken. Nach abermals zehn Jahren wird im Kloster ein großes Marienfest gefeiert, alle Nonnen bringen dazu der Madonna Gaben dar, nur die Hände der Beatrix sind leer; da tritt während des Gottesdienstes ihr einstiger Gatte mit acht jugendlichen Kriegern, ihren Söhnen, in das Gotteshaus und kniet am Altar nieder; Beatrix gibt sich dem Gatten zu erkennen und erzählt nun auch das Wunder, das sie erfahren hat. „So mußte nun jedermann gestehen, daß sie heute der Jungfrau die reichste Gabe dargebracht; und daß dieselbe angenommen wurde, bezeugten acht Kränze von jungem Eichenlaub, welche plötzlich an den Häuptern der Jünglinge zu sehen waren, von der unsichtbaren Hand der Himmelskönigin darauf gedrückt." ... Zu gesunder Weltlichkeit wird auch der „schlimm-heilige Vitalis", der als Bekehrer der Buhlerinnen ruhig das Martyrium eines schlechten Rufes getragen hat, schließlich von einem reinen Mädchen gerettet. — Die lieblichsten der Legenden sind die beiden letzten, die duftige Geschichte von „Dorotheas Blumenkörbchen", in der zwei sich liebende Menschenkinder zusammen den Weg zur ewigen Himmelsseligkeit finden, und das kleinste und feinste Geschichtlein, das „Tanzlegendchen". Dies Werkchen ist so in Lieblichkeit getaucht, daß man, berauscht von Wohllaut und Süße, nur andächtig schweigen kann; es ist wie ein Blick ins sonnig heitere Himmelsblau, der alles Irdische unter uns versinken läßt.

Bewiesen die „Legenden" und der zweite Band der „Leute von Seldwyla" den schon um Kellers Schaffenskraft besorgten Freunden, daß er keineswegs seine Muse gänzlich zu verabschieden gedachte, so ermunterte ihn die herzliche Aufnahme, die diese Werke, zwar nicht im großen Publikum, aber im gewählten Kreise seiner Verehrer fanden, zu weiterem Schaffen. Und als er vollends 1876 sein ehrenvoll geführtes Staatsamt niederlegte, da zeigte sich seine Schaffenslust und Arbeitskraft größer als je vorher. In wenigen

Jahren brachte er zwei große Novellensammlungen ans Licht, die „Züricher Novellen“ (1878) und „Das Sinngedicht“ (1882), denen dann noch 1886 ein großer politischer Roman, „Martin Salander“, folgte.

Von den „Züricher Novellen“ sind die drei ersten kunstvoll in eine Rahmennovelle eingespannt, die es dem Dichter ermöglicht, unseren Geist ohne alle Gewaltsamkeit spielend in die ferne Vergangenheit zu lenken und doch die Gegenwart und nächste Vergangenheit auch vor Augen zu behalten. Keller läßt am Ende der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts einen Schüler, Herrn Jacques, auftreten, der den heißen Wunsch hat, ein Originalgenie zu werden, und allerlei Wege zu diesem Ziele sucht, bis sich ein wohlgesinnter Pate seiner annimmt und ihm in seiner, belehrender Absicht die Schicksale dreier wirklicher Originale vorführt, in den Erzählungen „Hadlaub“, „Der Narr auf Manegg“ und „Der Landvogt von Greifensee“. Die drei Geschichten haben dann eine so eindringliche Wirkung, daß dem Herrn Jacques „alle Mücken aus dem jungen Gehirn entfliehen“ und er, seinem Charakter angemessen, ein einfacher, tüchtiger Mensch wird. Außer den genannten nahm Keller dann noch die schon früh veröffentlichte Novelle „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ und eine in der Stimmung dem „Dietegen“ verwandte rein historische Erzählung „Ursula“ in die „Züricher Novellen“ auf.

Die Geschichte von „Hadlaub“ behandelt die Entstehung der berühmten Manessischen Minneliederhandschrift, die zu Kellers Zeiten noch in Paris war, dann aber dank einer glücklichen Verkettung von Umständen wieder nach Heidelberg zurückgekehrt ist, von wo sie einst im Dreißigjährigen Krieg durch die Spanier nach Rom entführt worden war, um später unter Napoleon I mit anderen Kunstschätzen nach Paris zu wandern. Den Stoff der Novelle entnahm Keller den Gedichten Hadlaubs, die uns mit vielen anderen Minneliedern in dieser Handschrift überliefert sind, und den ihnen beigegebenen Miniaturen. Hadlaub, ein kunstgelehrter Bauernsohn, wird über dem Abschreiben der alten Minnelieder selbst zum Dichter und gewinnt die schöne

Fides, das Töchterlein eines Bischofs und einer Äbtissin, zur Gemahlin. Fides ist eine jener echten Kellerschen Frauengestalten, denen die innere Schönheit, gepaart mit Schalkhaftigkeit, aus festgeformten Zügen spricht. In der Novelle „Der Narr auf Manegg" wird die Geschichte der Manessehandschrift weiter verfolgt. Das Geschlecht der Manesse sinkt von seiner Höhe herab. Der koboldartige Buz Falätscher, so benannt, weil er in einer alten Lehmhütte unten an der Falätsche hauste — einer tiefen Kluft, die einst ein Bergrutsch zurückgelassen hat —, gelangt in den Besitz der Burg Manegg und der Manesseschen Handschrift, wird aber dann überfallen und für alle Sünden, die er verübt hat, bestraft. Die Burg wird niedergebrannt, er selbst stirbt vor Schrecken, und die Handschrift wandert in andere Hände, wo sie sicherer aufgehoben ist. „Der Landvogt von Greifensee" führt uns in eine weit spätere Zeit, in die Geßners und Bodmers und des Salomon Landolt. Diesem dichtete Keller ein Schicksal an, dem er seine eigenen Erlebnisse zugrunde legte; er läßt ihn in seiner Jugend nacheinander fünf Bräute gewinnen, aber durch des Schicksals Mißgunst trotzdem unvermählt bleiben, jedoch im freundlichen Einvernehmen mit den einstigen Liebsten. Als er sie alle auf einmal zu einem drolligen Feste bei sich einlädt, um noch einmal ihre Gegenwart und herzliche Rückblicke auf die Jugend zu genießen, stellen sie sich auch ein. Schwierigkeiten macht dem Unternehmen nur Frau Marianne, die Schaffnerin, eine köstliche Gestalt, „die seltsamste Käuzin von der Welt", die eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich wußte: sie hatte als Marketenderin einen schönen Studenten geheiratet, ihm neun Kinder geboren, die alle wieder starben, und ihn wieder entlassen, als „es ihm zu wohl geworden unter ihrer Pflege". Jetzt war sie mit ihren fünfundvierzig Jahren bei dem Salomon Landolt gestrandet und „glich eher einem alten Husaren als einer Wirtschaftsdame". Um Marianne nun freundlich für den beabsichtigten Besuch zu stimmen, erzählt ihr der Landvogt die Geschichte der einzelnen Liebschaften, jede eine kleine, feine Novelle, ein kleines, aber scharfes Lebensbild, aus denen allen die Porträts der Geliebten anmutig

und lieblich hervorleuchten: die Salome und Figura, Wendelgard, Barbara und Aglaja oder wie sie mit ihren Scherznamen heißen: der Distelfink, der Hanswurstel, die Grasmücke, der Kapitän und die Amsel. Die reizendste von ihnen allen ist Figura Leu: „Es war ein elementares Wesen, dessen goldblondes Kraushaar sich nur mit äußerster Anstrengung den Modefrisuren anbequemen ließ und dem Perruquier des Hauses täglich den Krieg machte. Figura Leu lebte fast nur vom Tanzen und Springen und von einer Unzahl Späße, die sie mit und ohne Zuschauer zum besten gab. Nur um die Zeit des Neumondes war sie etwas stiller; ihre Augen, in denen die Witze auf dem Grunde lagen, glichen dann einem bläulichen Wasser, in welchem die Silberfischchen unsichtbar sich unten halten und höchstens einmal emporschnellen, wenn etwa eine Mücke zu nahe an den Spiegel streicht." ... Leider ist dies heitere Wesen von der Furcht besessen, sie könne dem Wahnsinn verfallen wie ihre Großmutter und Mutter, der sie versprechen mußte, sich nie zu verehelichen. Und so hat auch sie dem Landvogt einen Korb gegeben, obgleich sie ihn von Herzen liebt. Auch er wird ihr treu bleiben bis zum Tode. — Wie rosiger Abendschein eines milden, versöhnlichen Verzichtens liegt es über der ganzen Novelle, die zugleich ihres Dichters Versöhnung mit seinem eigenen Schicksal und ein schönes und doch wehmuterfülltes Loblied auf das Junggesellenleben ist.

Von den beiden noch übrigen „Züricher Novellen" ist „Das Fähnlein der sieben Aufrechten" ein gut und schlicht erzähltes vaterländisches Tendenzstück, an dem aber die frische, fröhliche Heimatliebe die Hauptsache bleibt. Es ist die ewige Geschichte von den Alten, die sich nicht in die Gegenwart schicken können und so von der lebendigeren Jugend in den Schatten gerückt werden.

Aus der Gegenwart zieht dann die Novelle „Ursula" unsern Blick wieder in fernere Vergangenheit und gibt uns ein buntbewegtes Bild aus der Zeit der Schweizer Reformation im sechzehnten Jahrhundert. Ursula, von krankhaften Sektierern umgeben, fällt in religiösen Wahnsinn. Erst durch die Sorge um ihren

Jugendgeliebten Hansli Gyr findet sich ihre im Grunde unverdorbene Natur auf festen Boden zurück, und so wird Ursula des Hansli tüchtige Hausfrau.

Die nächste Schöpfung Kellers, das schon 1851 entworfene, aber erst 1882 vollendete „Sinngedicht", ist wiederum eine Novellensammlung, die in einen Rahmen eingeschlossen ist. Die einfassende Erzählung ist aber jetzt nicht mehr wie bei den „Züricher Novellen" bloß Rahmen, sondern sie hat einen ganz selbständigen Wert. Die umrahmten Novellen sind mit ihr eng verbunden, so daß alle Geschichten untereinander zur gegenseitigen Beleuchtung dienen. So entstand ein überaus kunstreicher, mit Geist und Grazie ausgedachter und ausgeführter Novellenring. Das Logausche Epigramm:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küss' eine weiße Galathee; sie wird errötend lachen!

bildet den Ausgangspunkt des Ganzen. Der Naturforscher Reinhart, der sich bei seinen gelehrten Forschungen nicht mehr recht wohl fühlt, begibt sich auf Reisen, um die Probe auf diesen Spruch zu machen und die als Gattin heimzuführen, an der er sich bewahrheitet. Bei einer schönen Zöllnerin, einem Pfarrerstöchterchen und einer Wirtstochter versucht er sein Glück; doch immer tritt nur das eine oder das andere ein, Lachen oder Erröten, nicht beides gleichzeitig. So kommt er schließlich, als er sich verirrt, auf ein Schloß zu einem alten Obersten und dessen schöner Nichte Lucie. Harmlos erzählt Reinhart, in welcher Absicht er seine Wanderung unternommen hat, und bringt damit das Gespräch auf die Bedingungen einer glücklichen Ehe. Es kommt bald zu einem hitzigen Wortgeplänkel zwischen Lucie und Reinhart, in dem ein jedes, um seine Ansichten zu stützen, Geschichten aus dem Leben berichtet. Lucie erzählt die Geschichte von der Wirtstochter Salome, „Die törichte Jungfrau", Reinhart von der armen „Regina" und der „armen Baronin". Aber er findet keinen Anklang bei Lucie, die dem männlichen Geschlechte nicht soviel Wahlfreiheit für die Ehe wie Reinhart zugestehen will. Ihre Ansicht unterstützt der

Oberst durch eine Geschichte aus seinem eigenen Leben: „Die Geisterseher", Reinhart erwidert mit der Erzählung vom portugiesischen Admiral „Don Correa", worauf Lucie, auf die der Gelehrte inzwischen einen großen Eindruck gemacht, den ganzen Streit ein wenig ins Lächerliche zieht durch die kecke Parodie „Die Berlocken" — worin eine Indianerschönheit einen jungen französischen Edelmann arg nasführt, indem sie ihm ihre Liebe verspricht, jedoch nur, um ihm seine in galanten Abenteuern errungenen Uhrgehänge abzugewinnen; am anderen Tage tanzt dann ihr Verlobter vor den Europäern und trägt die Berlocken als Nasenschmuck! — Damit endigt das lustig-ernste Geplänkel. Reizend ist der Schluß, wie nach einigen Monaten die also Streitenden zu lieblichster Eintracht gelangen und sich küssen, so daß die reizende Lux gestehen muß: „Bei Gott, jetzt haben wir doch Ihr schlimmes Rezept von dem alten Logau ausgeführt! Denn daß es mich gelächert hat, weiß ich, und rot werde ich hoffentlich auch geworden sein." . . .

Noch einmal hatte Keller sich im „Sinngedicht" auf der Höhe seiner Kraft und Kunst gezeigt, im vollen Besitz jener heiteren Weltanschauung und seligen Menschenfreude, die ihm seine Größe verleiht, noch einmal hatte er, wie Vischer sagt, „aus der Quelle geschöpft, während tausend andere aus Behältern pumpen". Von seinem letzten Werk, dem Zeitroman „Martin Salander", kann man das trotz vieler Schönheiten der Dichtung nicht so ganz sagen. In ihm beginnt der helle, heitere Glanz des Kellerschen Wesens zu verblassen. Der Dichter wurde alt und sah mit wachsender Besorgnis die politische Verrottung seines Volkes, die Ausbreitung unehrlicher Phrasen, des billigen Scheinpatriotismus und ähnlicher Zeitkrankheiten. Wenn er sich dadurch auch nicht das Vertrauen auf die Zukunft nehmen ließ, so wurde ihm doch die Gegenwart verleidet; er wurde zornig und poltrig. Leider macht dieser patriotische Zorn, der durch persönliche Leiden, den Tod der Schwester, mit der er seit Jahrzehnten zusammenzuleben gewohnt war, und durch die eigene Verlassenheit noch gesteigert wurde, sich auch im „Salander" allzu breit. Keller wollte hier seiner Zeit einen Spiegel vorhalten

und rückte darum die politischen und sozialen Zeitverhältnisse so sehr in den Vordergrund, daß sie die eigentliche Dichtung empfindlich stören. Eine Fabel, die von der Tendenz aus geformt wird, hat immer etwas Künstliches und Gemachtes. Auch gelang es Keller nicht mehr, die unerquicklichen Verhältnisse, die er schilderte, mit Humor zu umkleiden; selbst die Sprache wird einförmig und saftlos, die Erfindung schematisch. Er verfolgt das Schicksal zweier Familien. Die Weidelichs, charakterlose Streber, gelangen zu Macht und Ansehen, während der allzu optimistische, vertrauensselige Salander immer wieder betrogen und zurückgeworfen wird, bestohlen um sein Glück und das seiner Kinder. Keller selbst fühlte die Übellaunigkeit dieser Entwicklung und suchte deshalb am Schluß seinem Vertrauen auf eine kommende Gesundung der Zeit Ausdruck zu geben. Das Glück, das Martin nicht erreichen und festhalten konnte, wird ihm sein tüchtiger Sohn Arnold doch noch erstreiten und bewahren. Der Dichter wollte diese Wendung zum Positiven einem besonderen Buche, „Arnold Salander", vorbehalten. Alter und Krankheiten überwältigten ihn, und der Plan gelangte nicht mehr zur Ausführung.

Die einsamen Lebensjahre wurden Keller erhellt durch einen herzlichen Briefwechsel mit dem fernen Theodor Storm und mit Paul Heyse, dem er dreißig Jahre hindurch die Treue hielt, und durch die innige Freundschaft mit dem geistesverwandten Arnold Böcklin, der seit 1885 in Zürich lebte. Weniger Freude machte ihm der Erfolg, der in den achtziger Jahren endlich seinem Schaffen im engeren Vaterland und in ganz Deutschland zuteil wurde. Erstaunt und fast mürrisch ließ er die Ehrungen über sich ergehen, die ihm sein siebzigster Geburtstag 1889 brachte. Der Tod stand dicht hinter ihm. Am 16. Juli 1890 starb der Dichter. Auch in seinem Testament noch war er um das Wohl der Vaterstadt bedacht; er setzte sie zum Haupterben seiner nun reichen Ertrag liefernden Schriften ein und zahlte damit überschüssig heim, was Zürich einst dem jungen Dichter Gutes getan hatte.

11. Conrad Ferdinand Meyer.

Wie Keller war auch der zweite große Schweizer Dichter dieser Zeit, Conrad Ferdinand Meyer, in Zürich geboren, und wie Kellers Leben spielte sich auch das seinige zum größten Teil in der Heimat ab. Für viele ist das Grund genug, Wesen und Schaffen der Dichter aneinander zu messen, zu vergleichen und sich zum Vorteil des einen oder des anderen zu entscheiden. Doch sind in Wirklichkeit keine anderen als äußere Berührungspunkte vorhanden. Schon durch Abstammung und Erziehung ist das Wesen beider sehr verschieden angelegt. Keller stammte aus dem Handwerkerstande, Meyer aus der vornehmsten Bürgeraristokratie der Schweiz. Jener blieb sein Leben lang derb, geradezu und in Gesinnung und Wandel gut bürgerlich, dieser war in seiner ganzen Lebensführung vornehm und aristokratisch und hielt peinlich auf Wahrung der feinen Sitte und guter Umgangsformen. Jener stand mitten in den politischen und sozialen Kämpfen, dieser beobachtete vorsichtige Zurückhaltung. Ganz ähnlich steht die Kunst der beiden Dichter zueinander. Keller kommt es hauptsächlich auf den Inhalt an, gelegentliche Geschmacklosigkeiten stören ihn wenig, nach feiner Formgestaltung strebt er nicht eigentlich. Seine Sprache ist einfach, zuweilen ungeschult, seine Charakterzeichnung oft derb und holzschnittartig, aber immer lebendig, frischfarbig. Keller zeigte sein Herz offen, unverhüllt. — Ganz anders Meyer. Alles Persönliche ließ er in seinen Werken so sehr wie möglich zurücktreten. Seine eigene Meinung über die Helden und die Geschehnisse, die er behandelt, spricht er nie so unverhohlen aus wie Keller. Alles Willkürliche vermied er. „Reif sein ist alles“ war sein Wahlspruch. So strebte er immer nach der edelsten Form, dem vor-

Gottfried Keller

Radierung von Karl Stauffer-Bern

(Mit Erlaubnis der Kunsthandlung Amsler und Ruthardt, Berlin W. 8)

Conrad Ferdinand Meyer
Radierung von Karl Stauffer-Bern
(Mit Erlaubnis der Kunsthandlung Amsler und Ruthardt, Berlin W. 8)

nehmsten Ausdruck. Man kann sagen: bei Keller stand der Mensch, bei Meyer der Künstler im Vordergrund. Doch darf man keineswegs, wie das so oft geschieht, diesen nur für einen „Formkünstler" halten. Unter der schönen Form steckt auch die reichste, schönste Seele, die vornehm und schamhaft sich verhüllt, aber dem feiner Empfindenden sich ganz öffnet. In allen seinen Dichtungen, auch in allen seinen historischen Novellen, spiegelt der Dichter sich selbst, gibt er Sinnbilder seines Lebens und Wesens. Einem Freunde, einem Franzosen, schreibt er selbst einmal: „Ich bediene mich der Form der historischen Novelle einzig deshalb, weil sie mir besonders geeignet erscheint, in ihr persönliche Erfahrungen und Empfindungen niederzulegen, und ich ziehe sie dem Zeitroman vor, weil sie mich besser maskiert und dem Leser gegenüber mehr zurücktreten läßt. So kann ich unter einer ganz objektiven und eminent künstlerischen Form im Innersten ganz individuell und subjektiv sein. In allen Personen des ‚Pescara', sogar in dem abscheulichen Morone lebt C. F. Meyer." Natürlich gilt das nicht nur vom „Pescara", um den es sich in diesem einzelnen Fall handelte, sondern von allen seinen historischen Novellen.

Bei allem Unterschied war Meyer seinem großen Volks- und Kunstgenossen in der späten Entdeckung seines wahren Berufes und auch in seiner Jugendentwicklung seltsamerweise gleich. Conrad Ferdinand Meyer war nur sechs Jahre jünger als Keller; er wurde in Zürich am 11. Oktober 1825 geboren. Sein Vater war ein Staatsmann strengkonservativer Richtung und ein bedeutender Historiker; auch seine Mutter entstammte einem angesehenen Patrizier- und Beamtengeschlechte. Wie Keller verlor er früh den Vater, der ihm den strengen, wissenschaftlichen Sinn vererbte, während sich durch die Mutter der Zug zur Poesie, aber auch zur Melancholie und Willensschwäche in sein Blut mischte. Nach dem Tode des geliebten Gatten ihrer Lebensstütze beraubt, trug die Mutter so schwer an der Sorge um die Erziehung ihrer beiden Kinder, Conrad Ferdinands und seiner ihm sein ganzes Leben

innigst nahestehenden Schwester Betsy, daß der verträumte Knabe selbst beständig den Schatten dunkler Schicksale ängstlich über sich fühlte und sich zu keinem frischen Leben aufraffen konnte. Er wurde menschenscheu und verschlossen und sah kein Lebensziel vor sich. Eine Besserung trat erst ein, als er 1843 auf die Schule nach Lausanne kam; hier in der französischen Schweiz lernte er die französische Literatur kennen, die auf sein eigenes Schaffen später so großen Einfluß gewann. „Ich gab mich widerstandslos", sagt er, „den neuen Eindrücken der französischen Literatur hin und ließ Klassiker und Zeitgenossen auf mich wirken, die klassische Komik Molières nicht weniger als den lyrischen Taumelbecher Alfred de Mussets." In Lausanne erwachte auch zuerst in dem Knaben der Trieb zu eigener lyrischer Betätigung. Nach beendigtem Gymnasialbesuch wandte sich Meyer auf Wunsch der Mutter der Rechtswissenschaft zu, ohne eigentliche Neigung, denn die gehörte immer mehr der Kunst: doch war er auch hier ganz unentschieden und schwankte, ähnlich wie Keller, ob er als Maler oder als Dichter sein Glück versuchen solle. Abermals kam eine Zeit wilder, von der Mutter mit den besten Absichten noch vermehrter Hoffnungslosigkeit über den Jüngling, der kein Ziel und keinen ernsten Beruf vor sich sah und wie auch Keller nicht ahnte, „daß er ein verflucht hoffnungsvolles Genie" war. Nur das Lesen geschichtlicher Werke und alter Chroniken gab ihm Lichtblicke. Schließlich steigerte sich seine melancholische Stimmung so sehr, daß er 1852 Genesung in einer Heilanstalt suchen mußte. Wiederhergestellt, kehrte er nach der französischen Schweiz zurück, wo besonders der Geschichtschreiber der schweizerischen Reformation, Vulliemin, Einfluß auf ihn gewann. Meyers tiefe Vertrautheit mit dieser Epoche und seine Neigung für das Historische überhaupt stammt aus dieser Zeit. Vulliemins Anregungen verdankt der Dichter auch die genaue Kenntnis der französischen Literatur, deren vornehmer Stil und feste, edle Formenschönheit für sein eigenes Schaffen vorbildlich wurde. Um recht in den Geist der französischen Sprache einzudringen, begann er auf Rat seines Lehrers Übersetzungen fran-

zösischer historischer Werke ins Deutsche; als Frucht dieser Tätigkeit erschien 1855 eine deutsche Ausgabe von Thierrys „Récits des temps Mérovingiens".

So war Meyer auf dem besten Wege, als die Aufregung über die Gemütserkrankung seiner Mutter und deren freiwillig gesuchten Tod ihn wieder auf Jahre zurückwarf. Der treue Sohn erholte sich nur langsam von dem schweren Schlage. Ein längerer Aufenthalt in Paris wirkte anregend auf ihn; er erquickte sich an den in der Seinestadt aufgespeicherten Kunstschätzen, namentlich an denen der Antike und der Renaissancezeit. Immer mehr neigte er der französischen Literatur zu und begann schon, aus dem Deutschen ins Französische zu übersetzen, ohne sich doch ganz für die eine oder die andere Sprache zu entscheiden. Im Herbst 1857 finden wir ihn in München, im Frühjahr 1858 in Begleitung seiner ihn so selbstlos betreuenden Schwester Betsy in Italien. Wie ein dem Kerker Entflohener trat er hier in die Helle, zuerst geblendet, erschüttert, überwältigt durch Italiens „alte Kunstgröße". In der Sistina, vor den Werken Michelangelos, vollzog sich seine innere Wandlung. Da erwachte der Künstler, da erstand der Dichter zum Leben. Dort begann das „plastische Sehen", wie die Schwester bekannte. Italien gab ihm die Gewißheit seiner Begabung:

Den Ernst des Lebens nehm' ich mit mir fort;
den Sinn des Großen raubt mir keiner mehr;
ich nehme der Gedanken reichen Hort
nun über Land und Meer.

Verstärkt wurde die dichterische Flamme durch die der Liebe. Er faßte nach seiner Heimkehr Zuneigung zu einer jungen Dame, Clelia Weidmann; diese wies aber seine Werbung aus Angst vor dem Leben überhaupt zurück und starb auch bald. Ihre „stille Lieblichkeit", ihre zarte, verklärte Gestalt wandert durch viele Dichtungen ihres Verehrers.

Vor die Öffentlichkeit wagte sich Meyer zuerst 1864 mit einem kleinen namenlosen Bändchen „Zwanzig Balladen von einem Schweizer", die 1867 in zweiter Auflage erschienen. Erst die 1869

folgenden „Romanzen und Bilder“ ließ Meyer unter seinem Namen ausgehen. Beide Gedichtbändchen fanden freundliche Aufnahme. Doch hat der Dichter ihren Inhalt später einer gründlichen Umarbeitung unterzogen. Es fehlte diesen Gedichten noch, wie Meyer selbst erkannte, „die Glut einer wärmenden Parteinahme des Herzens“. Sie sind noch krampfhaft, mühselig errungen, nicht frei und spielend gebildet. Da brachte ein großes Zeitereignis die seltsam vorsichtige Entwicklung des Dichters zum Abschluß, der Krieg von 1870 und der Sieg Deutschlands. Die gewaltige nationale Bewegung des mächtigen Brudervolkes riß Meyer mit fort. Da sah er in Bismarck den „deutschen Schmied“, dessen funkensprühende Hammerschläge dem Teufel, dem gallischen Erbfeind, und der — deutschen Krone galten. Da entschloß er sich, endgültig ein deutscher Dichter zu werden. „Achtzehnhundertsiebzig“, sagt er später selbst, „war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab, und, innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich ‚Huttens letzte Tage‘.“

Auf die fünfundvierzig Jahre scheinbar fruchtloser, schwankender Entwicklung folgten nun zwanzig der reichsten Erntejahre, als deren erste Frucht 1872 die im Winter 1870 auf 1871 mit großem, kraftvollem Wurf ausgeführte Verserzählung „Huttens letzte Tage“ hervortrat. „Sie ist“, sagte der Dichter später selbst, „geboren aus einer jahrzehntelang genährten, individuellen Lebensstimmung, dem Eindruck der heimatlichen, mir seelenverwandten Landschaft und der Gewalt großer Zeitereignisse.“ Bezeichnend für den Dichter ist es, daß er beschloß, „Huttens verwegenes Leben in den Rahmen seiner letzten Tage zusammenzuziehen“, weil er aufs tiefste ergriffen war von dem „ungeheuren Kontrast zwischen der in den Weltlauf eingreifenden Tatenfülle der Kampfjahre Huttens und der traumartigen Stille seiner letzten Zufluchtsstätte“. „Mich rührte“ — sagt Meyer — „sein einsames Erlöschen, während ohne

ihn die Reformation weiter kämpfte. Wieder erfüllten sich große Geschicke in Deutschland, und der ohne Grab und Denkmal unter diesem Rasen Ruhende hätte seine Lust daran gehabt, denn auch er hatte von der Einheit und der Macht des Reiches geträumt." Schon in dieser ersten größeren Dichtung zeigt er seine besondere Gabe, den historischen Stoff zu verdichten, zu ordnen und zusammenzufassen und in dem geschichtlich Gegebenen doch sein Selbst zu spiegeln, unter Wahrung der Treue in Stil und Zeichnung. Nicht nur Huttens eigenes Leben, sondern das ganze Stürmen seiner Zeit und selbst die weitere Entwicklung der Reformationskämpfe zieht wenigstens andeutungsweise durch die stillen letzten Tage auf der Ufenau. „Ignatius Loyola wird, nach Jerusalem pilgernd und unterwegs den nahen Heilsort Einsiedeln aufsuchend, nach der kleinen Insel verschlagen und von Hutten beherbergt. Der abenteuerliche Paracelsus kommt von seinem Wohnsitz am nahen Etzel herüber, um dem Kranken als Arzt den Puls zu fühlen. Der in Zürich hausende Herzog Ulrich, Hans Huttens Mörder, erscheint und wird dem Sterbenden zum letzten Ärgernis. Mit diesen Gestalten des sechzehnten Jahrhunderts schreiten auf der Insel die Geister der Gegenwart." So schrieb Meyer selbst über sein „Erstlingswerk".

Das nächste Werk, „Engelberg" (1872), gleichfalls eine Versnovelle oder, wie der Dichter will, eine Verslegende, steht nicht auf der Höhe des „Hutten", trotz einzelner Schönheiten. — Meyers große Begabung, das hatte sein „Hutten" angedeutet, lag in der dichterischen Wiederbelebung historischer Zeiten und Charaktere, die er seiner eigenen Zeit ganz lebensnah brachte und mit dem Blute des eigenen Herzens füllte. Aus den Tiefen entschwundener Jahrhunderte verstand er das reine Gold echten Menschentums zu heben. Merkwürdig unbeeinflußt durch eigenste, direkte Forschung und Studien, erstrebte er nimmermehr bloß eine Treue und Wahrscheinlichkeit im einzelnen, in Sitten und Anschauungen der Zeiten, sondern er gestaltete mit großer Selbstherrlichkeit; nicht das Flüchtige, sondern das Bleibende ist ihm das Wichtigste, nämlich die das

Seelenleben der Menschen bestimmenden inneren Kräfte. Seine eigene Zeit war dem Dichter dabei nicht fremd, aber kaum einmal hat er versucht, sie dichterisch darzustellen. „Oft", gesteht er einmal, „komme ich in Versuchung, die Gegenwart zu schildern; aber dann trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nah."

Meyers erste historische Novelle, „Das Amulet" (1873), zeigt ihn sogleich auf dem Anstieg zur Meisterschaft. Wenn an ihr noch etwas die Erstlingsschrift verrät, so ist es neben dem Anklang an Mérimée der Umstand, daß der Dichter nicht alles aus seinem Stoff herausholt, was herauszuholen wäre. Und doch liegt in dieser Beschränkung auch ein hoher Reiz. Klar und plastisch hebt sich alles Wichtige hervor; die Nebenumstände treten gedämpft zurück. Von Bedeutung ist die Einkleidung der Novelle. In seinem Alter erinnert sich der Held der Geschichte, durch allerlei Umstände bewogen, der Erlebnisse, die ihm als jungem Mann zur Zeit der Hugenottenkämpfe in Paris widerfuhren; damals wurde er durch das Amulet eines Freundes, der selbst aber umkam, vor dem Tode bewahrt und brachte seine Frau und sein Glück aus den Schrecken der Bartholomäusnacht glücklich in die Schweiz heim. Um diese Ereignisse zu bewahren, schreibt er sie auf, und wir lesen sie. Ähnliche Einkleidungen, die dem Dichter eine freiere Beweglichkeit gestatten und den Leser viel tiefer anfassen, liebte Meyer sehr. Ungefähr die Hälfte aller seiner Geschichten läßt er erzählen, zumeist von Personen, die selbst in den Ereignissen eine besondere Rolle gespielt haben.

Auf „Das Amulet" ließ er 1874 einen großen historischen Roman, das am breitesten angelegte von allen seinen Werken, folgen: „Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte." Jahrzehntelang schon hatte der Dichter sich mit der Gestalt des gewaltigen Graubündner Freiheitskämpfers beschäftigt und sich mit den von Jenatsch geleiteten Schicksalen dieses Berglandes in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und, in wiederholten Besuchen, mit dem Lande selbst bekannt und vertraut gemacht. Gewaltig baut er nun Land und Helden vor uns auf, von dem Beginn der Kämpfe an, wo wir Jenatsch, der damals noch reformierter Pfarrer war, zuerst

sehen, wie er die Leiche seines schönen Weibes, das Katholiken ihm gemordet haben, über die Berge rettet, „Glut und Kälte in seinem Antlitz“, bis zum Schlusse, wo Jenatsch als Diktator von Bünden, als der Retter der Unabhängigkeit stolz in Chur einreitet, noch immer „Glut und Kälte in seinem Angesicht“. Das ganze wilde, oft verworrene Leben, das zwischen jenem Unglückstage von Berbene und dem Ruhmestage von Chur liegt, zieht in machtvollen Einzelbildern, zu denen die wilden Berge den stimmungsverwandten Hintergrund geben, an uns vorüber. Nur eins aber kann uns aussöhnen mit der Gewaltsamkeit und Ruhelosigkeit Jürgs, die leidenschaftliche Liebe zu seiner Heimat und zu der Geliebten Lukretia. Er wird untreu an seinem Wohltäter, dem Herzog von Rohan, schließt mit seinen früheren Feinden, den Spaniern, einen Vertrag, ja, er schwört seinen Glauben ab — alles, weil er die Schlangenwege der französischen Politik durchschaut und nur so sein Land vor Knechtschaft retten zu können glaubt, und auch — weil er die gewinnen will, die seine heiße Seele liebt. Er war der Gespiele ihrer Kindheit, der Schutz ihrer Jugend — aber dann hat er in wilder Rachewillkür ihr den Vater, den das Volk von Bünden verfemte, erschlagen! In Lukretia aber kämpfen Liebe und Haß, bald spricht in ihr das Weib, das der Held in seinen Bann zieht, bald die Pflicht, Blut mit Blut zu sühnen. Funkelnden Auges steht sie jetzt vor ihm und weist auf seine Hand, die von des Vaters Blut triefe, dann aber, als sie ihn in den Händen der Spanier gefesselt und verwundet sieht, befreit sie ihn. Ein andermal dient sie ihm als Unterhändlerin mit den Spaniern — stets aber hält sie ihn in gemessener Entfernung von sich, obwohl auch ihr Herz ihm entgegenschlägt. Die wildesten und widerstreitendsten Gefühle stürmen durch ihre Seele in dem schaurigen Augenblick, wo er auf dem Maskenfeste im Rathause zu Chur von seinen Feinden umringt, von meuchlerischen Waffen umzuckt und rettungslos umstellt wird. Blindlings schlägt er mit einem Leuchter ihren treuen Knecht nieder, als dieser gegen den Verräter die Axt erhebt, und der reicht Lukretia brechenden Auges das Beil; es ist das-

selbe, mit dem einst Jürg ihren Vater getötet hat — „jetzt, in traumhaftem Entschlusse, hob sie mit beiden Händen die ihr vererbte Waffe und traf mit ganzer Kraft das teure Haupt. Jürgs Arme sanken, er blickte die hoch vor ihm Stehende mit voller Liebe an, ein düsterer Triumph flog über seine Züge, dann stürzte er schwer zusammen.“ . . .

So endet die Dichtung groß, gewaltig und wild, wie sie begonnen. Meyer mildert und verzärtelt seine Charaktere nicht und wagt es, das Leben so groß und schrecklich darzustellen, wie es sein kann.

Mit dem „Jenatsch“ hatte er sich im Vollbesitz der Meisterschaft gezeigt. Er stand jetzt auf der Höhe seines Schaffens und auch seines Lebens, dessen oft unsicherer, schwankender Gang um dieselbe Zeit eine sehr erfreuliche Wendung nahm. Er vermählte sich im Oktober 1875 mit Luise Ziegler, der Tochter eines Züricher Patrizierhauses, einer edlen, tüchtigen Frau, der Meyer eine gefestigte Zukunft verdankte. Eine Fülle schöner Liebeslieder gibt davon Zeugnis. Nach einer ausgedehnten Hochzeitsreise durch Südfrankreich und Korsika, seiner letzten größeren Fahrt, erwarb der Dichter bald das schöne Gut zu Kilchberg bei Zürich, wo er nun in tätiger Arbeit sein Lebenswerk ausführte und beschloß.

Der fröhlichen Lebenslust, die ihn nach seiner Verheiratung beglückte, verdankt eine reizende Novelle ihre Entstehung: „Der Schuß von der Kanzel“ (1878). Der schon im „Jenatsch“ als junger Offizier auftretende, inzwischen zum Generalsrang gelangte Züricher Wertmüller wird auf sehr eigenartige Weise zum Ehestifter zwischen seiner Nichte und einem schüchternen Theologiekandidaten. Um den Vater der Schönen, der ein Geistlicher und zugleich ein großer Jagd- und Waffenliebhaber ist, zu zwingen, sein Jawort und zugleich dem Schwiegersohn seine eigene Pfarrei zu geben, ersinnt er folgenden derben Schwank. An einem Sonntagmorgen, kurz vor der Predigt, schenkt er dem Pfarrer ein schönes, altes Terzerol, dessen Schloß nur mit Mühe zu bewegen ist, vertauscht es aber im letzten Augenblick, als schon der Pfarrer auf die Kanzel

steigen muß, mit einem ganz ähnlichen, aber leicht zu handhabenden, das der Pfarrer ohne weiteres in den Talar steckt. Beide gehen zusammen zum Gottesdienst. Und wie eben die Gemeinde ein kampfesfreudiges Lied gesungen — „Posaunt ... posaunt, ... drommetet, drommetet“ —, kann der Herr Pfarrer mitten in seiner Predigt der Versuchung nicht widerstehen, spielt mit dem Hahn des Terzerols in seiner Tasche — und plötzlich, während er gerade ausruft: „Lobet Gott mit großem Schalle“, löst sich ein Schuß — Wertmüller hatte die Waffe blind geladen —, und die Kanzel ist in Pulverdampf gehüllt. Die Gemeinde ist natürlich entsetzt, aber der General nimmt alle Schuld auf sich, setzt den geistlichen Vetter auf ein Schloß mit weitem Jagdrevier, den Kandidaten in die erledigte Pfarrei und besänftigt auch die Gemeinde durch ein erwünschtes Geschenk. Diese feine, schalkhafte Geschichte sollte wohl genügen, um den landläufigen Irrtum zu widerlegen, Meyer habe keinen Humor besessen. Doch ist zuzugeben, daß seine Kunst nicht wie die Kellers im Humor wurzelt, nicht wie diese aus einer immer leise aufschimmernden Ironie geboren ist, sondern daß sie sich am liebsten auf tiefen, sachlichen Ernst begründet. „Der Schuß von der Kanzel“ ist die einzige ganz scherzhafte Geschichte, die wir von dem Dichter besitzen. In der verwandten, auch oft ans Groteske streifenden Novelle „Plautus im Nonnenkloster“ (1882) bebt unter den witzigen Worten, mit denen der Dichter den Florentiner Poggio eine verrottete Kloster- und Wunderwirtschaft zeichnen läßt, ein verhaltener Grimm über die unehrliche Welt und ein tiefes Mitgefühl mit den armen, von solchen Dienern Gottes betrogenen Menschen, die sich nicht alle so kraftvoll zu befreien wissen wie die schöne Gertrude, die zu ihrem Geliebten zurückkehrt, als sie merkt, welcher Geist im Kloster herrscht.

Zwischen diesen beiden zur Groteske neigenden Geschichten hatte Meyer das bedeutendste Werk seines Lebens vollendet, den Roman „Der Heilige“ (1880), bei dem man nicht weiß, was man mehr bewundern soll, die edle Sprache, die kraftvolle Charakterzeichnung, die freie Führung der Schicksale, die lebendige Wiedererweckung alter Zeiten, Empfindungen und Sitten oder den kunstvollen

Aufbau. Fast raffiniert geschickt ist schon die Einkleidung der Erzählung. Ein welterfahrener Schweizer, Hans, der Bogner oder Armbruster, auch der Engelländer genannt, erzählt am Tage des heiligen Thomas von Canterbury einem Züricher Domherrn die von ihm miterlebten Schicksale jenes Thomas Becket, der aus einem mächtigen, weltfrohen Kanzler König Heinrichs II von England ein Märtyrer und Heiliger wurde.

An einem unwirtlichen Winterabend also rettet sich Hans, der Geschäfte halber nach Zürich gekommen ist, vor den Unbilden der Witterung, indem er der Einladung des ihm von früher her bekannten Chorherrn Burkhard folgt, sich an seinem Kamin zu wärmen. Die Glocken des Großmünsters läuten eben das Fest eines neuen Heiligen, des St. Thomas von Canterbury, ein. Herr Burkhard, der weiß, daß Hans mit jenem Thomas einst bekannt gewesen ist, bittet seinen Gast zu erzählen, was er von ihm in England gesehen und erfahren habe. Und Hans gibt gut Bescheid. Er beginnt mit seiner eigenen Lebensgeschichte. Aus adligem schwäbischen Geschlecht entsprossen, hat er wegen eines Mordes sich ins Kloster geflüchtet, ist dann entflohen und bei einem Bogner in Granada, dann in London in Arbeit gegangen. Eine Erfindung zur Verbesserung der Armbrust verschaffte ihm Zutritt bei König Heinrich II. Er ward in dessen Dienste aufgenommen und wegen seiner schwäbischen Treuherzigkeit nach und nach unentbehrlich. Am Hofe Heinrichs ist Thomas Becket allmächtiger Kanzler. Er ist der Sohn einer vornehmen Sarazenin, deren Liebe der Handelsmann Gilbert Becket einst gewonnen hatte, so daß sie ihm übers Meer nach England folgte. Wegen seiner Klugheit und Bildung ist Thomas von dem König von Stufe zu Stufe emporgehoben worden, ist Kanzler des Reiches, Erzieher der vier Prinzen, die „Wonne und Weisheit des Königs, die Bewunderung und der Neid der Normannen, der Haß und geheime Schrecken der Sachsen". Diesen Mann macht sich der König selbst zum Feinde. Als Heinrich sich einstmals auf der Jagd mit Hans im Gewitter verirrt, findet er tief im Walde ein maurisches Schlößchen, das niemand anders gehören kann als dem

Becket, und verlangt Unterkunft. Seitdem kehrt er, von Hans begleitet, gar oft dorthin zurück. Hans, der die Weiberfreundschaft des Königs kennt, denkt anfänglich, dieser komme nur in einer Buhlschaft dem Kanzler ins Gehege. Doch bald erfährt er, daß in dem Schlößchen Beckets kaum zur Jungfrau erblühte Tochter Grace haust, die der König zu seiner Geliebten erkoren hat. — Die Königin Ellenor hat inzwischen eifersüchtig diese ausgekundschaftet, so daß deren Leben bedroht ist; da gibt der König Hans den Auftrag, die Taube vor dem Habicht zu retten; doch bei der Flucht werden sie überfallen, und die junge, schöne Grace wird getötet. So hatte Herr Heinrich, ein christlicher König, schlimmer als heidnisch an einer unmündigen Seele und an einem kaum reifen Leibe gesündigt! Seitdem haßt — so klug er es auch verbirgt — der Kanzler den Verderber und Mörder des über alles geliebten Kindes, den Schänder seines Glückes. Hans erkennt in der Tiefe seiner Augen die entglommene Flamme des Hasses, die grausam und grauenvoll wie die Hölle brennt. — Der König ist um dieselbe Zeit mit den vornehmen normännischen Bischöfen in schweren Streit um seine Herrscherrechte geraten, besonders mit dem Primas und dem Erzbischof von Canterbury. Dem Thomas, den der König einen „ungläubigen Philosophen und verkappten Sarazenen“ nennt, macht es Freude, die Pfaffen „an den Haaren zu ziehen“. Seinem Herrn dient er in allem wie zuvor. Nur zuweilen brennt unter dem spielenden Witz seiner Rede ein Abgrund von strafendem Ernst und dunkler Trauer. — Und doch beginnt schon seine Rache, langsam, aber furchtbar. Die Söhne des Königs, deren wilde Herzen er bisher väterlich milde zum Frieden und Guten gewendet hat, überläßt er jetzt ihrem Haß und Hader. Der eine von ihnen, der kluge Richard Löwenherz, ahnt, was in des Kanzlers Seele vorgeht. „Wie hielte der seine Berberhengst mit dem borstigen Eber Freundschaft?“ fragt er. Aber der König glaubt, seines Dieners sicher zu sein, zumal der Capetinger in Frankreich den klugen Staatsmann ihm vergeblich abtrünnig zu machen versucht. Doch Thomas warnt selbst: „Gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn

der mächtiger wäre als du!" — „Der heimlich zu Tode Verwundete sprach versteckterweise von der dunklen und langsamen Rache Gottes!" — Denn diesem mächtigeren Herrn sollte er bald dienen. Um einen geborenen Gegner des päpstlichen Wesens in Canterbury auf dem Bischofsstuhl zu haben, ernennt der König Thomas, obschon dieser widerstrebt, zum Primas! — Da wandelt sich Thomas völlig. Der geschmeidige Höfling, der nur in prunkenden Gewändern einherschritt, wird ein Priester, der in grober Kutte durch die Straßen von Canterbury mit einem Gefolge sächsischer Bettler einherzieht, um das wahre Beispiel der echten apostolischen Lebensart zu geben. Er dient jetzt einem Herrn, der keinen zweiten neben sich duldet. „Bist du eine schillernde Schlange, welche die Haut wechselt?" fragt scherzend der König. Aber bald muß er einsehen, daß Thomas blutigen Ernst macht. „Das Gespenst ihrer gestorbenen Liebe trat als blasse Feindschaft zwischen sie." Die Ruhe und das Glück weichen von dem König; endlich verbannt er den Volksaufwiegler, der den entlaufenen Hörigen die unerstürmbare Zuflucht seiner Klöster öffnet, als Reichsverräter und läßt seinen Sohn durch den Bischof von York krönen. Thomas belegt aus der Ferne diesen mit dem Bann, da er in die Rechte des Primas eingegriffen habe, und des Papstes Bannfluch schwebt auch über dem König. Da demütigt sich dieser und sucht den Frieden. Thomas, der Verbannte, erlebt eine Stunde höchsten Triumphes. Sein früherer Herrscher und Freund bittet ihn um Versöhnung! Thomas aber ist dazu nur bereit, wenn der König ihm als Sühne für den Tod Graces die Sachsen freigeben und fortan göttliche und menschliche Wege wandeln will. Da stößt auch Heinrich den Frieden zurück. — Thomas kehrt nun trotz des königlichen Verbots nach Canterbury zurück. Doch es finden sich Willige, die bereit sind, „den Verräter dem König vom Halse zu schaffen". Sie erschlagen den stolzen, trotzigen und doch wieder demütigen Gottesstreiter, den „Diener und Bruder des Nazareners", vor dem Altar seines Münsters. Hans, der ihn mit seinem Leibe decken will, wird zurückgestoßen. — Nach dieser Erzählung des Armbrusters konnte

der brave Züricher Domherr Herr Burkhard lange keinen Schlaf finden; Hans „hatte ihm einen qualvollen Kampf und zwei schmerzverzogene Menschenangesichter gezeigt".

Auch wir starren noch lange die gewaltigen und doch so menschlichen Züge an, die der Dichter aus dem Dunkel der Vergangenheit beschworen hat, wenngleich sie durch die vielfach nur andeutende Erzählung des Armbrusters oft nur wie mit Blitzesschein erhellt und dabei doch unheimlich greifbar vor uns auftauchen. Ganz geschichtlich ist natürlich C. F. Meyers Darstellung nicht, obgleich auf genaue historische Studien gegründet. Gerade bei der Entwicklung dieses Romans, die wir aus des Dichters Briefen genau kennen, sind wir in den Stand gesetzt zu verfolgen, wie seine Werke aus den geschichtlichen Vorarbeiten heraus sich langsam bilden. Lange Jahre liegen zwischen der ersten Bekanntschaft mit dem Stoff, wo der Dichter planlos, ohne bestimmte Zwecke und ohne das Geringste aufzuzeichnen, Chroniken und andere Zeugnisse der Vergangenheit durchstöberte, und dem kunstvollen Aufbau der Handlung. „Ein starker Faktor meiner Sachen", sagt der Verfasser selbst, „ist die Länge der Zeit (drei, fünf, zehn Jahre), während welcher meine bildende Kraft sich mit ihnen beschäftigt, ganz mühelos, aber unablässig, vegetativ sozusagen, aber doch mit latentem Verstande, durchaus zweckmäßig." Meyer benutzte also, wie er einmal einem Freunde sagte, „die Geschichte nach Möglichkeit", verfuhr aber mit ihr „ganz souverän", indem er nicht ruhte, bis „das Aktuelle der Historie der Willkür der Poesie unterworfen" war. So läßt er im „Heiligen", um den Gang der Ereignisse psychologisch zu vertiefen, den König in sündiger Liebe das zarte Kind seines Kanzlers vernichten, wovon der Chronist nichts vermeldet. Zu mildern aber sucht der Dichter dies freie Schalten mit dem geschichtlichen Stoff eben dadurch, daß er die Erzählung einem Dritten in den Mund legt. Durch eine solche subjektive Färbung wird unleugbar die geschichtliche Wahrheit eingeschränkt und die poetische erhöht. Nur durch diese Einkleidung wird auch die wundervolle innere Entwicklung der Erzählung möglich, durch

welche die zunächst nur schemenartig, märchen- und sagenhaft auftauchende Gestalt des „Heiligen" erst allmählich in schärferes Licht gesetzt, mit Lebensblut erfüllt und mit irdischer Leiblichkeit umkleidet wird.

Zum Vorwurf hat man Meyer wiederholt die starke Stilisierung gemacht, die er im „Heiligen" sowie in allen seinen Werken anwendet, weil man darin ein allzu absichtliches, ein rein reflektierendes Verfahren zu sehen glaubte. Nichts zeugt mehr von einer völligen Verkennung der edlen Kunst des Meisters, — deren sich übrigens auch Keller schuldig machte, dessen Äußerungen über seinen Landsmann man überhaupt keineswegs immer als zutreffend gelten lassen darf. Meyer selbst wehrte sich in vornehmster Weise gegen den leisen, aber gefährlichen Vorwurf, den Keller erhob: „Mein starkes Stilisieren," schreibt er an J. V. Widmann, „wie es Keller zwischen Lob und Tadel nannte, und meine besonders künstlich zubereiteten Wirkungen müssen im Blute stecken. Sie glauben nicht, wie instinktiv ich gemeiniglich verfahre, die Zügel dem Rosse und dieses den Weg suchen lassend." Die Phantasie und der dichterische Schaffenstrieb des Dichters bemächtigten sich gleichzeitig mit dem sondernden Verstande des fremden Stoffes und der fremden Gestalten und verschmolzen diese mit dem eigenen inneren Erleben. Deshalb konnte Meyer die historische Novelle eine Maske seiner persönlichen Empfindungen nennen und behaupten: „In allen Personen lebt C. F. Meyer." Vielleicht am wenigsten gilt dies von der kleinen Novelle „Gustav Adolfs Page" (1882), die Meyer nach dem „Heiligen" und „Plautus im Nonnenkloster" schnell vollendete. Plötzlich war der Stoff vor ihm aufgetaucht, und ebenso schnell hatte er ihn verarbeitet. Es fehlt dem Werk die rechte Reife. Die Hauptschuld hatte der spröde Stoff. Aus einem Mädchen in Männerkleidern, das noch dazu neben die ernste Gestalt Gustav Adolfs gestellt ist, kann nicht viel werden. Der Einwand, daß er hier eine große dramatische Zeit zu einer novellistisch genrehaften Episode verengt habe, ist berechtigt.

Eine ganz ausgereifte, ja vielleicht die ergreifendste Schöpfung

des Dichters ist die nächste: „Das Leiden eines Knaben“. Von edelster Art ist sogleich die Einkleidung. Fagon, der Leibarzt Ludwigs XIV und der Frau von Maintenon, erzählt diesen beiden nicht ohne einen tieferen Zweck die Geschichte von den Leiden eines Knaben, des Sohnes des Marschalls Bouffler. Julien Bouffler, ein herzensgutes, aber unbegabtes Kind, wird nach dem Tode seiner Mutter von dem Marschall zu den Jesuiten in die Schule gegeben, die aber jenen, ohne daß er es ahnt, hassen, weil er ihre Habgier enttäuscht und ihre Schurkerei entlarvt hat. Da sie aber an ihn selbst nicht herankönnen, lassen sie ihre Wut an dessen armem, wehrlosem Sohn aus. Eine unheimliche Schwüle schleichender Rache erfüllt die Säle des Kollegiums. Der Knabe, von verzweifelndem Ehrgeiz gestachelt, verlängert seine Wachen, martert sein Gehirn, wird von seinen Lehrern grausam behandelt, siecht dahin und stirbt. Zu spät erst erfährt der Vater die Leiden seines Kindes. Nur den Tod kann er ihm noch erleichtern, indem er dem Fiebernden vortäuscht, er kämpfe in einer Schlacht: „‚Dort die englische Fahne! Nimm sie!‘ befahl der Vater. Der sterbende Knabe griff in die Luft. ‚Vive le roi!‘ schrie er und sank zurück wie von einer Kugel durchbohrt.“ — Der Hauptquäler des Knaben war ebenderselbe Jesuit, den Ludwig an dem Tage, an dem Fagon seine Geschichte erzählt, zu seinem Beichtvater gemacht hatte. Fagons Absicht ist klar, aber sie mißlingt. Die kleine Erzählung selbst aber ist plötzlich in der Tat eine historische Erzählung geworden, eine feine Warnung, aufgestellt zwischen den lichten und den dunklen Tagen, zu denen das Gestirn des Sonnenkönigs sich neigte. Man sieht, wie sehr Meyer durch einen Rahmen das Bild selbst zu heben wußte.

Am bewundernswertesten ist dies in seinem nächsten Werk: „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884). Er wagt es, den heikeln Stoff von keinem Geringeren als dem edelsten aller Dichter, von Dante, einer lustigen Gesellschaft am Hofe von Verona, wo der Florentiner als Verbannter lebte, erzählen zu lassen. Zuhörer und Zuhörerinnen greifen aufs mannigfaltigste in die Erzählung Dantes ein, ja sie geben ihm selbst die Züge für alle seine Helden.

Zunächst stellt Dante, wie die Erzähler seiner Zeit, das Thema auf, die Aufschrift eines Grabmals: ‚Hic iacet monachus Astorre cum uxore Antiope. Sepeliebat Azzolinus', „hier ruht der Mönch Astorre mit seiner Gattin Antiope, ihn begrub Ezzelin". Auf der Brenta verunglückt ein Hochzeitszug. Nur die Braut, Diana, wird gerettet durch den Mönch Astorre, den Bruder ihres ertrunkenen Bräutigams. Da Astorre der letzte seines Stammes ist, zwingt sein Vater ihn sterbend, dem Gelübde zu entsagen und sich Diana zu verloben. Astorre aber liebt nicht die strenge, herbe Diana, sondern die schöne, kindliche Antiope Canossa. Durch allerlei Umstände, Zufall und Absicht, wird er immer näher zu ihr hingedrängt, verfällt schließlich ganz seiner rasenden Leidenschaft und läßt sich der Geliebten antrauen. Mit Hilfe Ezzelins, des Tyrannen von Padua, gelingt es ihm, auch Dianas Vater, den geizigen Pizzaguerre, durch eine große Abfindungssumme zu bestimmen, daß er für seine Tochter auf alle Ansprüche an Astorre verzichtet. Da nimmt Diana selbst ihre Rache: auf der Hochzeit Astorres ersticht sie die Nebenbuhlerin. Ihr Bruder und Astorre töten sich gegenseitig. „Jetzt schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope." — Groß und erhaben ist das Schlußstück des Rahmens: „Dante erhob sich. ‚Ich habe meinen Platz am Feuer bezahlt', sagte er, ‚und suche nun das Glück des Schlummers. Der Herr des Friedens behüte uns alle!' Er wendete sich und schritt durch die Pforte, welche ihm der Edelknabe geöffnet hatte. Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg."

In jener Epoche der ersten Frührenaissance, deren Charakter Meyer in der „Hochzeit des Mönchs" so gewaltig wiedergegeben hatte, gedachte er anfänglich auch seine nächste Novelle „Die Richterin" (1885) spielen zu lassen, doch verlegte er sie später noch weiter zurück in die Zeit Karls des Großen, um durch die wilderen Verhältnisse die ernste Härte dieser großen Tragödie noch zu steigern. Im Mittelpunkt der Novelle steht Stemma, die in Bünden gewaltige Judicatrix, die von allen für ein Muster von Strenge und

Gerechtigkeit gehalten wird, aber durch die strengste Lebensführung nur ein begangenes Verbrechen verdecken will. Sie, die schon vorher von einem Gelehrten, Peregrin, in sündige Liebe verstrickt worden war, hat alsdann den ihr vom Vater aufgezwungenen Gemahl ermordet. Aber niemand als ihr eigenes Gewissen kann sie anklagen. Da spinnt das Schicksal eine Liebe zwischen ihrer und Peregrins Tochter Palma und Wulfrin, dem Sohn ihres gemordeten Gemahls. Und langsam zwingen Mutterliebe und die Macht des Gewissens Frau Stemma, den Kindern zu verraten, daß sie nicht Geschwister sind. Sie selbst gibt sich den Tod. Gewaltig wie die Zeichnung der Charaktere ist die der Landschaft, groß, wild und erhaben.

Wie „Die Richterin“ ist auch „Die Versuchung des Pescara“, die 1887 erschien, mehr ein Roman als eine Novelle; auch haben beide einen stark dramatischen Charakter. Die Geschichte spielt am Ausgang der Renaissancezeit und enthüllt uns das Ränke- und Intrigenspiel, das nach der Schlacht bei Pavia begann, als der Papst und italienische Fürsten vom Kaiser abfallen und Italien selbständig machen wollten. Morone, der Kanzler des Franz Sforza, des Herzogs von Mailand, hält die Fäden der Verschwörung in der Hand; er will den siegreichen Feldherrn des Kaisers, Pescara, zum Bruch der Treue verführen, wofür er und der Papst ihm die Königskrone von Neapel versprechen. Eine mächtige Genossin ersteht den Verführern in Pescaras eigener herrlicher Gattin, der Dichterin Vittoria Colonna. Doch Pescara bleibt sich selbst und dem Kaiser getreu; denn — was alle, die um ihn werben, nicht wissen — er hat den Tod im Herzen. Eine alte Speerwunde verzehrt langsam, aber stetig sein Leben. So entsagt er allen kühnen Plänen, die einer jugendlichen Kraft bedürfen, und bringt nur sein Tagewerk zum Abschluß. Sein Ziel, das weiß er, ist „Staub und Asche“. Mit übermenschlichen Kräften hält er sich noch solange aufrecht, bis er Mailand für den Kaiser erobert hat, dann bricht er tot zusammen. „Pescara lag ungewaffnet und ungerüstet auf dem goldenen Bette des gesunkenen Thronhimmels. Der starke Wille in seinen Zügen hatte sich gelöst, und die Haare waren ihm über die

Stirne gefallen. So glich er einem jungen, magern, von der Ernte erschöpften und auf seiner Garbe schlafenden Schnitter."

Dieselbe Luft, die mit ihrem feinen Gifthauch „Die Versuchung des Pescara" durchzieht, diese dunstige Renaissanceatmosphäre, in der Wollust und Grausamkeit, Liebe und Falschheit, Klugheit und Abenteuerlichkeit und Verrat, weichliche Entartung, echte Größe und rohe Brutalität sich mischen, erfüllt auch Meyers letzte vollendete Novelle „Angela Borgia" (1891). In wundervoller, grausiger Farbenpracht beschwört er die Zeit der Bruderkämpfe im Hause der Este in Ferrara, die Zeit, wo die schöne und frevelhafte Lukrezia Borgia dort Herzogin geworden war und mit ihr das Verderben wie ein schleichendes Gift umging. Neben Lukrezia steht ihre bescheidene Verwandte Angela, ein edles, reines Mädchen, aber auch sie wird einem der Este zum Fluch. Da sie die schönen Augen des Don Giulio gerühmt, läßt ihn dessen eigener in Angela unglücklich verliebter Bruder blenden. Angela gibt dafür ihr Leben dem Blinden, und schließlich erblüht doch noch ein innerliches Glück aus aller Fäulnis.

„Angela Borgia" steht als Ganzes noch hoch und bedeutsam da, aber an einzelnen Stellen bemerkt man bereits die beginnende Ermattung des Dichters. Kaum war das Werk vollendet, so brach er, von der gewaltigen Arbeit der letzten zwanzig Jahre erschüttert, zusammen. Krankheiten aller Art und zuletzt die von der Mutter ererbte Schwermut überfielen ihn und überwältigten ihn. Er mußte sich in eine Heilanstalt zurückziehen, und wenn auch die Umnachtung wieder wich, so kehrte doch die volle Frische des Geistes und vollends die frühere Arbeitskraft nicht wieder zurück. In stiller Zurückgezogenheit, erfreut von einem wachsenden, wohlverdienten Ruhm, verbrachte er die letzten Lebensjahre auf seinem stillen Landsitz in Kilchberg. Am 28. November 1898 starb er.

Meyers Prosawerke sind in ihrer ganzen bunten Fülle an uns vorübergezogen, noch bleibt sein bestes Werk zu betrachten, seine Lyrik. Der Dichter selbst erkannte deren Bedeutung nicht,

vielleicht mit ein Grund, daß auch der Leser sie noch heute vielfach unterschätzt. Mit der Lyrik begann ja Meyer naturgemäß sein poetisches Schaffen, aber auch sie wurde erst im Alter reif und groß. Erst die Sammlung der „Gedichte" von 1882 enthält die, von kleinen Ausnahmen abgesehen, endgültige, wahrhaftig bedeutende Form der lyrischen Schöpfungen. Ein Vergleich dieser letzten Fassung mit den vor 1870 erschienenen „Balladen" und „Romanzen und Bildern" gibt ganz überraschende Lichtblicke. In der ersten Fassung gehen die Gedichte über ein gutes poetisches Mittelmaß kaum hinaus. Der Dichter ist noch viel zu redselig, in der Lyrik wie in der Ballade. Immer mehr ist darum in den folgenden Fassungen gekürzt, zusammengezogen, „kristallisiert" worden, bis das echte Gold der Kunst, rein von allen Schlacken und edelsten Gebildes, vor uns liegt. Zuweilen sind die Stimmungen zweier oder dreier längeren Stücke in ein einziges, kurzes und ewiges Gedicht zusammengedrängt. Die Änderungen, denen Meyer seine Gedichte unterzog, geben die geheimsten Aufschlüsse über das Wesen der Lyrik. Nur ein Beispiel für Hunderte sei angeführt, wo die kleine Korrektur eine ganz überraschende Wirkung hervorbrachte. Das Gedicht „Der römische Brunnen" hieß in der ersten Fassung:

Der Springquell plätschert und ergießt
sich in der Marmorschale Grund,
die, sich verschleiernd, überfließt
in einer zweiten Schale Rund;
und diese gibt, sie wird zu reich,
der dritten wallend ihre Flut,
und jede nimmt und gibt zugleich,
und alles strömt und alles ruht.

Meyer änderte:

Auf steigt der Strahl, und fallend gießt
er voll der Marmorschale Rund,
die, sich verschleiernd, überfließt
in einer zweiten Schale Grund;
die zweite gibt, sie wird zu reich,
der dritten wallend ihre Flut,
und jede nimmt und gibt zugleich
und strömt und ruht.

Wieviel edler und kräftiger ist schon der Anfang und nun der Schluß! Mit der ersten langen Schlußzeile ließt sich das Ganze wie eine hübsche Strophe aus dem beliebig langen Gedichte; die letzte Zeile klappt fast banal im allgemeinen Rhythmus mit. Jetzt aber stockt vor ihr plötzlich der gleichmäßige Rhythmus, und mit einer seltsam malerischen neuen Tonfigur schließt das Gedicht sich

zum vollkommensten, festen Gebilde, an dem kein Wort zuviel ist, kein Ton verloren geht. Wie das Rauschen eines schönen Brunnens selbst tönt und verklingt das Gedicht.

In seinen zahlreichen Balladen und Romanzen, die ja die Hauptmasse seiner Lyrik bilden, blieb Meyer durchaus dem Charakter und zumeist auch der Stoffwelt seiner Prosawerke treu. Mehr oder weniger bedeutende historische Begebenheiten oder Personen, die gleichwohl für das allgemein Menschliche wichtig sind, stellt er in knappen, meisterhaft ausgeführten Bildern vor uns hin. Ein Teil dieser historischen Dichtungen sind kleine, abgeschlossene Novellen in Versen, wie etwa „Die kleine Blanche", „Die Rose von Newport", „Die Schlittschuhe" und „Die Füße im Feuer", vielleicht die beste dieser kleinen epischen Dichtungen. Die Wucht der Darstellung in den abgerissenen Sätzen und in den wie Schatten dahinhuschenden Bildern dieses Gedichtes ist überwältigend. Ein Ketzerverfolger kehrt ahnungslos in einer Sturmnacht bei einem Hugenotten ein, dessen Weib er vor drei Jahren mit den Füßen ins Kaminfeuer warf, weil sie den Aufenthalt des Gatten nicht verraten wollte. Mit klaren, großen Zügen ist die ganze Novelle gezeichnet: die Ankunft des Verirrten im Schlosse, das Wiedererkennen des Ahnensaales, das wortkarge Abendbrot, bei dem die Kinder den Fremdling erkennen, die qualvolle Nacht, die er in Angst um sein Leben verbringt:

Gell pfeift der Sturm. Die Diele bebt. Die Decke stöhnt.
Die Treppe kracht. Dröhnt hier ein Tritt? Schleicht dort ein Schritt?
Ihn täuscht das Ohr. Vorüber wandelt Mitternacht.

In der Nacht ergraut, steht der Schloßherr am Morgen vor ihm — sie reiten durch den idyllischen Frieden der Landschaft, wilden Sturm tief innen in der Brust — dann der Abschied; der Edle entsagt in übermenschlicher Selbstüberwindung:

. . . Gemordet hast du teuflisch mir
Mein Weib! Und lebst! . . . Mein ist die Rache, redet Gott.

Fast noch bewundernswerter als in seiner Prosa versteht Meyer in solchen Balladen und historischen Charakterbildern das Dämonische

und Bedeutungsvolle großer Zeiten und Gestalten in glänzender Gedrängtheit darzustellen; ferne Vergangenheit entschleiert ihr Geheimnis, ihre Seele. Die machtvollsten Gestalten der Weltgeschichte ziehen in scharfgezeichneten Bildern an uns vorüber: Alexander der Große, „der trunkene Gott", Friedrich II, der geistvolle, freie Hohenstaufe, der den Dichter so viel beschäftigt hat, Otto der Große, Luther, Hutten, Napoleon. Und neben der großen, freskoartigen Zeichnung dieser historischen Persönlichkeiten finden sich ebenbürtig die Darstellungen großer, merkwürdiger Epochen: „Venedigs erster Tag", „Der Berg der Seligkeiten", und vor allem die feinen Kulturbilder, die, wie in einem edlen Rahmen, das Wesen ganzer vergangener Jahrhunderte zusammenfassen und verklären. Voran stehen hier die Bilder aus der Antike: „Die sterbende Medusa", „Die Schule des Silen" und, das edelste, „Das Ende des Festes":

Da mit Sokrates die Freunde tranken
und die Häupter auf die Polster sanken,
kam ein Jüngling, kann ich mich entsinnen,
mit zwei schlanken Flötenbläserinnen.
Aus den Kelchen schütten wir die Neigen.
Die gesprächesmüden Lippen schweigen,
um die welken Kränze zieht ein Singen. . . .
Still! Des Todes Schlummerflöten klingen.

Ähnliche reliefartige Bilder, in denen der Moment festgehalten und gleichsam versteinert wird, gelangen dem Dichter in nicht geringer Zahl: „Schillers Bestattung", der schon erwähnte „Römische Brunnen", „Erntegewitter", „Der Marmorknabe". Niemals bleiben diese Bilder bloß beschriebene Bilder, sie leben und sind von einer tiefen geistigen Bedeutung erhellt. Selbst dort, wo er seinen Dichtungen bekannte Bildwerke unmittelbar zugrunde legt, beschreibt er diese nicht nur, sondern gestaltet sie in seiner Weise und gibt ihnen Bewegung und tiefere Deutung, wie am schönsten „Die gegeißelte Psyche" zeigt:

Wo von alter Schönheit Trümmern
marmorhell die Säle schimmern,
windet blaß und lieblich eine
Psyche sich im Marmelsteine.

Unsichtbarem Geißelhiebe
beugt sie sich in Qual und Liebe,
auf den zarten Knieen liegend,
enge sich zusammenschmiegend.

Flehend halb und halb geduldig,
trägt sie Schmach und weiß sich schuldig,
ihre Schmerzensblicke fragen:
Liebst du mich? und kannst mich schlagen?

Soll dich der Olymp begrüßen
arme Psyche, mußt du büßen!
Eros, der dich sucht und peinigt,
will dich selig und gereinigt.

In ähnlicher Weise vertieft der Dichter in „Ja", „Der tote Achill" und „Eine Jungfrau" das im Bild Geschaute und gibt ihm sein Blut, seinen Geist. Wer vor einem Gedicht wie „Die gegeißelte Psyche" noch von einem bloßen Formtalent Meyers zu reden wagt, hat schlechterdings keinen Sinn für Lyrik. Der Dichter hat freilich niemals in der nur zu oft ebenso leichtwiegenden wie beliebten musikalischen Gefühlsstimmung, sondern in plastisch-symbolischer Phantasiestimmung seine Kunst gesucht; stets sind aber seine Gedichte tief empfunden, pathetisch, feierlich, groß geschaut und ebenso groß gestaltet. Innerste Lebensleidenschaft brennt gewiß in ihnen allen; nur zwingt eine keusche Scham den vornehmen Geist, alles Persönliche zurücktreten zu lassen oder doch in Symbolen, sei es in Traum und Vision, in Sehnsucht und Erinnerung oder im Anschluß an ein Gemälde oder eine plastische Gestalt, zu verhüllen. Der Empfindende wird es gleichwohl verstehen und erschüttert die Größe dieses Menschen erkennen, der, wie sein Michelangelo „In der Sistina", zu Gott und zu dem Leben betete:

„Schaff' mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft —
nach deinem Bilde, schaff' mich rein und frei!
Den ersten Menschen formtest du aus Ton,
ich werde schon von härterm Stoffe sein,
da, Meister, brauchst du deinen Hammer schon,
Bildhauer Gott, schlag' zu! Ich bin der Stein."

Meyer hat auch nicht immer sein persönliches Empfinden und Leben unter fremden Formen verhüllt (z. B. „Lenzfahrt", „Weihnacht", „Hochzeitlied", „Wunsch"). Am wenigsten hat er seine Liebe, mehr schon seine Gemütsstimmungen, seinen Glauben und seine Philosophie und am klarsten und größten sein Verhältnis zur Natur ausgesprochen.

Eigentliche Liebesgedichte sind dem so lange Jahrzehnte Einsamen nicht gelungen, abgesehen von einigen tiefen Klagen um die

frühverstorbene Jugendliebe, von denen „Lethe“ die schönste ist. Doch geben Dichtungen wie „Die Ampel“ und „Spielzeug“ deutliches Zeugnis von der tiefen Neigung zu seiner spät gefundenen Gattin.

Um so zahlreicher und vollkommener sind bei Meyer die Gedichte, die aus den Erscheinungen der Natur Leben und Schönheit schöpfen. Gerade in den Naturgedichten spiegelt sich des Dichters eigenstes Wesen. Die feine Wehmut und Schwermut, die sein Dasein überschattete, prägt sich freilich auch hier, in Gedichten wie „Eingelegte Ruder“ und „Ewig jung ist nur die Sonne“, tief aus, wird aber zugleich im Anblick der Schönheiten des Lebens fast immer niedergerungen. Meisterhaft versinnbildlicht sich dieser seelische Kampf des Dichters mit den dunklen Mächten seines Blutes, über die ihm die Natur den Sieg gibt, in dem Gedicht „Schwüle“ mit der ergreifenden, dreimal angstvoll wiederholten Frage: „Sterne, warum seid ihr noch nicht da?“ und dem tröstlich versöhnenden Schluß: „Endlich, endlich durch das Dunkel bricht — ein Flimmerlicht — Sterne, Sterne, bleibt mir immer nah!“

Meyer hat ein fast mystisches Verhältnis zur Natur; sie ist ihm der sichtbare Ausdruck seelischer Verhältnisse. „Möwenflug“ und „Auf dem Canal grande“ gestalten dies Gefühl, und diesem zufolge wird dann auch die Natur zu lebendiger, handelnder Gestalt, wie in „Gesang des Meeres“ oder „Zwiegespräch“. Die Grenzen zwischen Mensch und Natur schwinden in einem geheimnisvollen Sicheinsfühlen; als ein Teil der Natur will der Dichter selbst an ihrem Leben teilnehmen:

... Purpurne Veltliner Traube,
kochend in der Sonne Schein,
heute möcht' ich unterm Laube
deine vollste Beere sein.

Mein unbändiges Geblüte,
strotzend von der Scholle Kraft,
trunken von des Himmels Güte,
sprengte schier der Hülse Haft!

Aus der Laube niederhangend,
glutdurchwogt und üppig rund,
schwebt' ich dunkelpurpurprangend
über einem roten Mund!

Von ähnlicher inbrünstiger Naturliebe zeugt „Noch einmal“, wo des Dichters Herz in der Brust eines Aars über die Berge schwebt:

... Und mein Herz, das er trägt in befiederter Brust,
es wird sich der göttlichen Nähe bewußt,
es freut sich des Himmels und zittert vor Lust —

ich sehe dich, Jäger, ich seh' dich genau,
den Felsen umschleichest du grau auf dem Grau,
jetzt richtest empor du das Rohr in das Blau —

zu Tale zu steigen, das wäre mir Schmerz —
entsende, du Schütze, entsende das Erz!
Jetzt bin ich ein Seliger! Triff mich ins Herz!

So berauscht von der Natur, fühlte sich Meyer frei von aller Schwermut. Trotzdem sind diese ganz jubelnden Gedichte selten, selbst so dithyrambische wie „Morgenlied“:

Mit edeln Purpurröten
und hellem Amselschlag,
mit Rosen und mit Flöten
stolziert der junge Tag —

sind nur lichte Schleier über dunklen Gedanken:

Hinweg du dunkle Klage
aus all dem Licht und Glanz!
Den Schmerz verlorner Tage
bedeckt ein frischer Kranz.

Aber bei aller verhaltenen Wehmut spricht kein weichlicher Sinn aus diesen Gedichten. Ein mildes, verklärtes Leuchten geht aus des Dichters Herzen über die Welt und umgekehrt aus der Welt in des Dichters Herz:

In meinem Wesen und Gedicht
allüberall ist Firnelicht,
das große, stille Leuchten.

Nichts ist für Meyer bezeichnender als dieses große, stille Leuchten der Seele, diese zärtliche, stille Liebe zu Leben und Welt. Seine schönsten Gedichte: „Auf Goldgrund“, „Requiem“, „Neujahrsglocken“, „Nachtgeräusche“, „Abendwolke“, „Im Spätboot“ sind davon erfüllt. Was nur dem großen Geist gelingt, gelang dem Dichter: bei aller Erkenntnis des wahren Wesens der Welt und ihrer Nichtigkeit stand er ihr doch vertrauend und gläubig, freudig gegenüber. Wenn er auch zuweilen bedrückt auf den „Chor der Toten“ horchte und sich unter dem lastenden Einfluß vergangener

Geschlechter fühlte, so sah er dennoch mutvoll in die Zukunft und träumte von einer kommenden Seligkeit der ganzen Menschheit, wo „Alle" um die reichen Tische des Lebens versammelt sind:

> . . . Es sprach der Geist: Sieh auf! Die Luft umblaute
> ein unermeßlich Mahl, soweit ich schaute,
> da sprangen reich die Blumen auf des Lebens,
> da streckte keine Schale sich vergebens,
> da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
> kein Platz war leer, und keiner durfte darben.

Der heilige Ernst, mit dem Meyer seine Kunst pflegte — wofür „Das heilige Feuer" und „Fülle" die schönsten Selbstzeugnisse sind —, trug unserer Literatur herrliche Früchte. Seine lyrischen Dichtungen sind das köstlichste Werk seines Lebens und vielleicht die bedeutendste künstlerische Erscheinung der modernen Zeit. Denn das ist das Seltsame, mag Meyer auch noch so oft seine Stoffe aus der Antike, der Renaissance oder einer anderen vergangenen Zeit nehmen, er ist ein durchaus moderner Mensch und Dichter. Er ist der erste große Lyriker, der weder klassische noch romantische Bahnen geht und dennoch zur höchsten, abgeklärten Schönheit durchdringt. Das Wirkliche und das Schöne ging in seiner symbolisch-plastischen Dichtungsweise eine vollkommene Verbindung ein, ohne daß ein Erdenrest blieb. Mit Meyer war die epigonenhafte Lyrik der Nachklassiker und Nachromantiker ebenso wie die naturalistische in der Tat überwunden. Er brachte eine edlere Kultur der Lyrik und führte diese erste aller Künste auf eine neue Stufe. So ragt er groß in die Gegenwart hinein, die sich nach dem Zwischenspiel des Naturalismus in einigen hervorragenden Vertretern bemüht, an die schönen Maße, an die edle Vornehmheit und Tiefe der Meyerschen Kunst anzuknüpfen.

12. Theodor Fontane.

Die Reihe der großen Erzähler in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist mit den beiden Norddeutschen Raabe und Storm und den Süddeutschen Keller und Meyer noch nicht abgeschlossen. Ebenbürtig neben die großen Meister trat im letzten Viertel des Jahrhunderts Theodor Fontane, der aus derselben Gegend stammte, die schon einmal, ein Menschenalter früher, einen der ersten realistischen Schriftsteller, W. Alexis, hervorgebracht hatte, aus der Mark Brandenburg. An Alexis knüpfte denn auch zunächst Fontane mit vollem Bewußtsein an. Auch durch Abstammung war er ihm verwandt; beide entsproßten einer französischen Refugiéfamilie.

Obgleich Fontane, der als kühler, aber trotzdem mit ganzer Seele beteiligter Beobachter den Menschen gegenübersteht, nicht zu den Dichtern gehört, die aus dem eigenen Ich und dessen Erlebnissen und Schicksalen heraus ihre poetischen Schöpfungen aufbauen, sind seine Lebenswege doch auch für seine Werke mannigfach bestimmend und wichtig gewesen. Ein treffliches Lebens- und Wesensbild verdanken wir Conrad Wandrey (1918).

Geboren wurde Fontane am 30. Dezember 1819 zu Neu-Ruppin in der Mark. Von seiner unruhvollen, aber glücklichen Jugend, seinen wenig erfolgreichen Schuljahren in Berlin, seiner Apothekerlaufbahn ebendort und in sächsischen Städten, seinem Militärjahr beim Regiment „Kaiser Franz“ und endlich seinem entschiedenen Übergang zum Beruf eines Schriftstellers hat er uns selbst in seinen behaglichen Büchern „Meine Kinderjahre“ (1894) und „Von zwanzig bis dreißig“ (1898) die anmutigsten und ergötzlichsten Schilderungen gegeben. Während seines Dienstjahres in Berlin trat Fontane in die bekannte Berliner Dichtergesellschaft

„Tunnel über der Spree" ein; dieser gehörte eine große Anzahl mehr oder weniger bedeutender Dichter und hervorragender Männer jener Zeit an, wie Geibel, Storm, Heyse, Strachwitz, der mit seinen Balladen die ersten bedeutenderen Dichtungen Fontanes beeinflußte, und der Maler Adolf Menzel, der ein so liebevoller, scharfer Beobachter und Darsteller des Lebens, insonderheit des märkisch-preußischen Lebens und der märkisch-preußischen Geschichte wurde, ganz wie Fontane. Als dieser 1849 seinen Apothekerberuf aufgab, sich verheiratete und sein Leben ganz auf seine schriftstellerische Begabung stellte, wurde er bald darauf eine Reihe von Jahren als Berichterstatter nach England verschlagen. Diese Jahre in England und die Wanderungen auf der britischen Insel, besonders in Schottland, sind für Fontanes Entwicklung von entscheidender Bedeutung gewesen. Die große englische und schottische Volksballade wurde das oft erreichte Vorbild seiner eigenen Balladendichtung. Vor allem aber lag es nahe, als er vierzigjährig als Redakteur der „Kreuzzeitung" nach Berlin zurückkehrte, gemäß der Darstellung seiner Wandererlebnisse in der Fremde — „Ein Sommer in London" (1854), „Aus England, Studien und Briefe" (1860), „Jenseit des Tweed, Briefe und Bilder aus Schottland" (1860) — nun auch einmal den Wandertrieb im eigenen Vaterlande, in der Heimat, zu betätigen. So entstand das klassische Werk „Wanderungen durch die Mark Brandenburg". Dem schlossen sich dann die Schilderungen der Feldzüge von 1864, 1866 und 1870/71 an, die Fontane als Kriegsberichterstatter mitmachte. Im siebziger Kriege wurde er von Franktireurs zum Kriegsgefangenen gemacht. Seine Kriegsbücher: „Der schleswig-holsteinische Krieg" (1866), „Der deutsche Krieg von 1866" (1869—71), „Kriegsgefangen" (1871), „Aus den Tagen der Okkupation" (1872), „Der Krieg gegen Frankreich" (1874—76) gehören zu den farbigsten Schilderungen dieser bewegten Epoche. Erst lange nach 1870 begann Fontane, sich seinem eigensten Felde, auf dem er sein Größtes leisten sollte, dem Roman, zuzuwenden: erst 1878 erschien sein erstes großes Werk dieser Art: „Vor dem Sturm. Roman

aus dem Winter von 1812—13", ein Buch, das auf den Bahnen der märkischen Romane von Alexis geht. Ihm folgte schnell eine Reihe ähnlicher Dichtungen, bis der schon Alternde, beeinflußt von der naturalistischen Bewegung der achtziger Jahre, seine letzten großen Lebensromane schuf, die ihm erst seine dauernde Bedeutung gaben. Fontane gehörte zu den glücklichen Menschen, die auch im grauen Haar sich jung und frisch halten, sich bis zum Ende als dankbare Kinder der gütigen Natur fühlen und genuß- und schaffensfreudig bleiben. Als er am 20. September 1898 starb, stand er recht eigentlich erst auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Erfolges.

Will man das Werk Fontanes nach seinen einzelnen Entwicklungsstufen betrachten, so ergeben sich auf die natürlichste Weise drei Zeitabschnitte: das bleibende Ergebnis des ersten sind die Balladen, das des zweiten die Wanderungen durch die Mark Brandenburg und das des letzten, der eigentlichen Schaffensjahre, die großen Romane. Als lyrischer Dichter hat Fontane nur einige kaum zu beachtende Verse meist gedanklichen Inhalts geschrieben, aber als Balladendichter gehört er zu den wenigen, die in dieser so gefährlichen, leicht zum Wortgerassel ausartenden Dichtart wirklich Gutes geleistet haben. Beeinflußt war er anfänglich — von der Einwirkung Herweghs auf seine revolutionären Jugendgedichte abgesehen — durch den ritterlichen Ton des jugendlichen Strachwitz. Doch fand Fontane schon früh eine selbständige und kräftige Sprache, die sich dann an der englischen und schottischen Volksballade zur vollen Meisterschaft ausbildete. Er gewann in vollem Maße jene Fähigkeit des echten Balladendichters, von der er selbst einmal spricht, „das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken Ziehende scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Halbdunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen". Den größten Erfolg hatte Fontane mit den Balladen aus der vaterländischen, der deutschen und vor allem der märkisch-preußischen Geschichte. Dichtungen wie „Schloß Eger", das den letzten Kampf und Unter-

gang der wallensteinischen Offiziere schildert, ferner die wundervollen Porträts von Menzelscher Feinheit und Treue: „Der alte Derfflinger", „Der alte Zieten", „Der alte Dessauer", „Seydlitz" und manche andere, gehören wegen ihrer lebensfrischen Buntheit zu den Lieblingsschöpfungen nicht nur der Jugend. Die nordischen Balladen Fontanes, wie „Gorm Grymme", verfallen dagegen häufig allzusehr in den üblichen und abgedroschenen Balladenton, während es dem Dichter gelang, aus englisch-schottischen Stoffen einige Meisterwerke zu formen, die der alten schottischen Ballade in nichts nachstehen. „Hastingsfeld", „Lied des James Monmouth", „Barbara Allen" sind bekannt genug, aber die schönste ist doch wohl „Archibald Douglas", die Ballade von dem Grafen, der lieber sterben als länger die Heimat meiden will.

Mehr und mehr drängte es Fontane, die Stoffe seiner Balladen der eigenen Zeit und dem Leben, das ihn selbst umgab, zu entnehmen, und damit erst erreichte er auf dem Gebiet der Ballade sein Größtes und Eigenstes. Wie modern und doch dichterisch groß und gewaltig ist „Die Brücke am Tay", worin mit Anlehnung an die Hexenszenen in „Macbeth" ein großes Eisenbahnunglück mit unheimlich anschaulicher Gewalt gestaltet ist. Auch die deutschen Kriege von 1864, 1866 und 1870/71 gaben Fontane Gelegenheit zu einigen vortrefflichen Dichtungen, wie „Der Tag von Düppel", „Siegesbotschaft" und der dreifache „Einzug" nach jedem der großen Siege. Jedes bombastische Gerede ist in diesen Dichtungen vermieden, aber die wahre Heldengröße tritt doch schlicht und kräftig hervor. So hat er dem alten Kaiser Wilhelm, dann dem duldenden, edlen Friedrich III und endlich Bismarck unvergängliche poetische Denkmäler gesetzt. Bismarck galt Fontanes letztes schönes Gedicht „Wo Bismarck liegen soll":

Nicht in Dom oder Fürstengruft,
er ruh' in Gottes freier Luft,
draußen auf Berg und Halde,
noch besser tief, tief im Walde;
Widukind lädt ihn zu sich ein:

Ein Sachse war er, drum ist er mein,
im Sachsenwald soll er begraben sein.
Der Leib zerfällt, der Stein zerfällt,
aber der Sachsenwald, der hält;
und kommen nach dreitausend Jahren
Fremde hier des Weges gefahren
und sehen, geborgen vorm Licht der Sonnen,
den Waldgrund in Efeu tief eingesponnen
und staunen der Schönheit und jauchzen froh,
so gebietet einer: „Lärmt nicht so! —
Hier unten liegt Bismarck irgendwo."

Jedes Pathos, jede Feierlichkeit fehlt hier, und doch wie groß wirkt das Gesagte! Klar und einfach läßt der Dichter die Größe des Lebens selbst wirken, auf die alltägliche poetische Stimmung verzichten wir da mit Freude.

Die große, schwerschreitende Ballade verließ Fontane später ganz, dafür schuf er mit Vorliebe jene kleinen, blitzartigen Schlaglichter, mit denen er ganze Zeiten und Menschen zu beleuchten verstand, kleine Anekdoten, die doch Lebensbilder geben, den Zyklus „Alte Fritz-Grenadiere" und die moderneren „Brunnenpromenade", „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland", „Contenti estote", „Buren-Konzert" und das Gelegenheitsgedicht an Menzel „Auf der Treppe von Sanssouci". Manche dieser kleinen Erlebnisse und Betrachtungen spitzen sich zu scharfen Epigrammen zu, wie „Aus der Gesellschaft" oder das charakteristische „Ja, das möcht' ich noch erleben" und das ebenso bezeichnende „Aber wir lassen es andere machen":

Ein Chinese ('s sind schon an zweihundert Jahr)
in Frankreich auf einem Hofball war.
Und die einen frugen ihn: ob er das kenne?
Und die andern frugen ihn: wie man das nenne?
„Wir nennen es Tanzen," sprach er mit Lachen,
„aber wir lassen es andere machen."
Und dieses Wort, seit langer Frist,
mir immer in Erinnerung ist.
Ich seh das Rennen, ich seh das Jagen,
und wenn mich die Menschen umdrängen und fragen:
„Was tust du nicht mit, was stehst du beiseit?"

So sag' ich: „Alles hat seine Zeit.
Auch die Jagd nach dem Glück. All derlei Sachen,
ich lasse sie längst durch andere machen.“

Allem Echten und Wahren stand Fontanes Herz fröhlich offen, allem Falschen und Engen war er feind, aber auch seine scharfen Hiebe begleitete er mit humorvollem Lachen. „Alles verstehen heißt alles verzeihen“, hätte der Wahlspruch seines Lebens sein können. Mit stiller, freundlicher Teilnahme beobachtete er das mannigfaltige Leben, freute sich des Guten und ertrug das Schlechte mit gutem Humor. Er war keine stürmische, kämpferische Natur, die sich in wildem Widerstand gegen Schicksal und Zwang aufgebäumt hätte. Eine feine Heiterkeit hob ihn über alles alltägliche Leid und ließ ihn auch im Kleinsten Freude und Genügen finden.

Nach alledem war er der berufene Chronist dieses bunten Lebensspiels, dem er mit gefesselten, aber von keiner Leidenschaft verdunkelten Augen zusah, der echte Epiker.

Einen Anfang von Fontanes epischer Betätigung bildeten schon jene poetischen Reise- und Landschaftsschilderungen, deren bedeutendste die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ sind. An Schottlands verträumten Seen und dunklen Wald- und Felsenbergen, an Englands von der Geschichte und Sage umsponnenen Adelssitzen war Fontane sich des ernsten Zaubers der märkischen Landschaft und der ehrwürdigen Vergangenheit ihrer Bewohner bewußt geworden. „Auf einer Tour in Schottland“, schreibt er, „angesichts eines im Lewan-See sich erhebenden alten Douglas-Schlosses war es, wo mir zuerst der Gedanke kam: Je nun, soviel hat die Mark Brandenburg auch. Geh hin und zeig es.“ Und so durchwanderte er nach seiner Heimkehr jahrelang die Mark und schilderte in vier Bänden die „Grafschaft Ruppin“, das „Oderland, Barnim und Lebus“, „Osthavelland, die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg“ und „Spreeland, Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow“. In einer Fülle von Stimmungsbildern, Beobachtungen, historischen Skizzen, balladenartigen Erzählungen, Anekdoten gibt er ein buntes Bild der Mark, ihrer Landschaft, ihrer Bewohner und

ihrer Geschichte. Nichts Geschautes, nichts Erlauschtes ist ihm zu geringfügig. Jedes Geschichtchen, jeder gute Witz aus alter Zeit ist ihm bedeutsam, und ebenso ein morsches Gemäuer, ein Grabstein, ein Kirchlein oder Dörflein, ein melancholischer Kiefernwald, ein hellenchtender See oder ein Herrensitz.

Wir wandern gern mit einem so scharfäugigen und unterhaltsamen Genossen; wir sitzen gern mit ihm auf dem Bock neben dem Postillon und schauen ins Weite und hören dessen Geplauder zu; wir ziehen gern durch eine Landschaft, deren Einförmigkeit sich dem beseelenden Auge in eine Fülle geheimer Reize umwandelt. Doch vor allem: die märkische Geschichte schüttelt das Füllhorn von Erinnerungen und Erlebnissen aller Art über uns aus, und darein mischen sich Sage und Legende und bäuerliche Überlieferung. Denn der „Wanderer" lauscht mit Behagen der unverkünstelten Sprache des Volkes; er weiß die Zurückhaltung und Verschwiegenheit zu brechen und so den lange zugedeckten Brunnen zum Fließen zu bringen, wenn er z. B. das Vertrauen einer Bauern-Alten gewinnt, so daß sie aus dem Schatze ihres Gedächtnisses treu Gehegtes hervorholt. Der Pfarrer und der Amtmann und der Schulmeister schaffen vergilbte Niederschriften herbei, Briefe und Tagebücher, und die Schlösser des Adels liefern Familienchroniken und Memoiren. Aber auch totes Gestein und verfallene Trümmer raunen von wundersamen Mären und künden von uraltem Streit der Geschlechter. Ferne Vergangenheit, in der die Ribbecks, Bredows und Rochows, die Stechows, Lüderitze, Itzenplitze und Zitzewitze noch den Ton angaben und den Markgrafen und Kurfürsten das Leben sauer machten, und die Gegenwart mit ihrem rauschenden Weltgetriebe verbinden sich hier, ohne Schönfärberei und weichliche Empfindsamkeit.

Der Charakter dieser Wanderungen ist auch für Fontanes Romane kennzeichnend, auch sie sind im wesentlichen „Wanderungen". Wanderungen durch das Weltleben mit Ruhepausen und langsamem Schlendern. Bild reiht sich an Bild, Gespräch an Gespräch; die Handlung ist weder besonders spannend noch gar reich

ausgestattet, aber welche Fülle scharf umrissener Gestalten begegnet uns, mit wie unerschütterlicher Treue ist alles wiedergegeben! Menschenkenntnis und die Fähigkeit, Bilder von plastischer Anschaulichkeit zu entwerfen, zeichnet alle Fontaneschen Romane aus. Ihre Wirkung liegt in der Strenge der Wahrheit des einzelnen, in einer Sachlichkeit, die an den Berichterstatter oder an den Naturforscher erinnert.

Fontanes erster und umfangreichster Roman „Vor dem Sturm" stand, wie bemerkt, noch ganz unter dem Einfluß von Alexis, nur fehlt ihm die Geschlossenheit, die bei aller Breite etwa dessen auch stofflich verwandten Roman „Isegrimm" auszeichnet. Die eigentlichen Stürme der großen Zeit — der Roman spielt im Winter von 1812 auf 1813 — hören wir nur fern brausen und verlieren immer wieder das Gefühl für sie, von dem Dichter in einen kleinen ländlichen Kreis gebannt. Dafür lernen wir aber das innerste Leben dieses Kreises, das Leben der Junker und der einfacheren Leute, im Gutsherrenschloß wie im Bauernhause, in der Pfarrei und in der Kate vortrefflich kennen. Vor der liebevoll genauen Einzelschilderung so fesselnder Charaktere wie Hoppenmarieken, Schulze Kniehase, Prediger Seidentopf, Lewin von Vitzewitz, Tante Amelie, Doktor Faulstich, Frau Hulen läßt man gern die große Zeitbewegung, die zum Entscheidungskampfe drängt, zurücktreten. Dennoch zittert durch das ganze Werk der Grundgedanke, den der treffliche Konrektor Othegraven ausspricht: „Es ist ein königliches Land, dieses Preußen, und königlich, so Gott will, soll es bleiben. Es haben es große Fürsten aufgebaut, und der Treue der Fürsten hat die Treue des Volkes entsprochen. Ein Volk folgt immer, wo zu folgen ist; es hat dem unseren an freudigem Gehorsam nie gefehlt; aber es ist fluchwürdig, den toten Gehorsam zu eines Volkes höchster Tugend stempeln zu wollen. Unser Höchstes ist Freiheit und Liebe."

Die nächsten beiden kleineren Romane oder mehr novellenartigen Erzählungen Fontanes: „Grete Minde" (1880) und „Ellernklipp" (1881) zeigen eine weit größere Geschlossenheit,

einen festeren Bau als das Erstlingswerk. „Grete Minde" behandelt in freiem Chronikstil eine erschütternde, in Tangermünde spielende Geschichte aus der Reformationszeit. Mit einer zarten, köstlichen Jugendliebe beginnt das Werk und zeichnet dann das bittere Versinken und Verkommen eines schönen, edlen Mädchens. Aber trotz vieler Schönheiten fehlt der Dichtung ebenso wie der auch vortrefflich erzählten düsteren Geschichte „Ellernklipp", wo ein junges Mädchen unschuldigerweise Vater und Sohn entzweit, eine starke persönliche Note. Fontane selbst empfand das und blieb künstlerisch von diesen Werken unbefriedigt. Es waren eben Erzählungen, wie sie in der Zeit vielfach geschrieben wurden. Es fehlte ein Fortschritt, es fehlten neue Werte voll Ursprünglichkeit. Diese zu erwerben, war nun des Dichters Hauptbestreben, nicht in ängstlicher Sucht nach Neuem, sondern aus dem Bewußtsein, daß die Literatur nicht stillestehen, sondern fortschreiten müsse: „Originelle Dichtungen", sagte er, „sind nun freilich noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben. Gewiß. Und ich bin der letzte, der an diesem Fundamentalsatze zu rütteln und zu rühren gedenkt. Andererseits aber krankt unsere Literatur so schwer und nachgerade so chronisch an der Dublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkt angelangt sind, wo sich das Originale, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Epoche das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt." — So kam die naturalistische Bewegung der achtziger Jahre, die Forderung jugendlicher Stürmer, mit dem klassizistisch-romantischen Epigonentum zu brechen und die wirkliche, natürliche Welt, vor allem das für die Gegenwart so bezeichnende Gesellschaftsleben Berlins und seine Sitten, Gestalten und Zustände zu schildern, Fontanes eigenen Ideen entgegen und

fand bald an diesem mehr als Sechzigjährigen ihren geschicktesten und erfolgreichsten Vorkämpfer.

Mit seinem nächsten Werke „L'Adultera" (1882), einer Geschichte nach wirklichen Ereignissen, eröffnete Fontane die Reihe seiner Berliner Romane, die in musterhafter, alle ähnlichen Werke an Kenntnis und Geschmack übertreffender Weise die Gesellschaft der Hauptstadt schildern. Abgesehen aber von diesem programmartigen Wert ist der von „L'Adultera" nicht sehr groß. Einzelne vortreffliche Gestalten, wie den betrogenen Ehemann Ezechiel van der Straaten und seine Tischkumpane, auch einzelne vortreffliche Szenen, so eben diese Tischgesellschaft und eine abendliche Bootfahrt, enthält das Buch; im ganzen schweben aber die Gestalten Melaniens, der Ehebrecherin und ihres Geliebten, der Hauptpersonen also, und ebenso die Motive des Ehebruchs zu sehr in der Luft, als daß dies Werk mehr denn episodenhaft wirken könnte. Fontane selbst scheint sich noch nicht sicher auf diesem Boden gefühlt zu haben, jedenfalls entfernt er sich zunächst wieder von ihm. Seine nächste Dichtung „Schach von Wuthenow" (1883) spielt zwar ebenfalls in Berlin und in der Mark, aber in der Gesellschaft und am Hofe von 1806. Der Edle von Wuthenow wird durch das Schwanken seiner Liebe zwischen zwei Frauen, Mutter und Tochter, schließlich in den Tod getrieben. — Es folgt nun ein Roman, den der Dichter auf einen ganz anderen Schauplatz verlegte, nämlich nach Österreich und Ungarn: „Graf Petöfy" (1884); umgekehrt wie in „Schach von Wuthenow" steht hier eine Frau zwischen zwei Männern und treibt schließlich den älteren, ihren Gemahl, unschuldigerweise in den Tod. So fein die Beziehungen der Menschen untereinander gezeichnet sind, so merkt man doch, daß der Dichter sich auf einem ihm fremden Boden befindet. — Einen fast balladenhaften Stoff behandelt mit viel Humor und köstlicher Frische die Raubmord- und Gespenstergeschichte „Unterm Birnbaum" (1885). Auch aus dieser Geschichte spricht noch nicht der eigentliche Fontane. Aber in seinem nächsten Werk „Cécile" (1887) finden wir ihn nun schon mit viel sichereren Schritten auf der Bahn

fortschreitend, die er mit „L'Adultera“ eingeschlagen hat. Wieder steht im Mittelpunkt eine junge, von der Liebe und vom Leben verwirrte Frau. Cécile Woronesch von Zacha, anfänglich die Geliebte eines Fürsten, wird wegen ihrer Schönheit von dem Obersten von St. Arnaud geheiratet. Dieser muß dann aber wegen der Vergangenheit seiner Frau seinen Abschied nehmen. Den Offizier, der dies durchsetzt, erschießt er im Duell. Schwer lasten alle diese düsteren Geschehnisse auf der Seele der jungen Frau und bestärken sie in ihrem Entschlusse, die in ihrem Herzen aufkeimende echte Liebe zu einem jungen Ingenieur niederzukämpfen. Dieser aber vergißt sich ihr gegenüber, und Arnaud erschießt auch ihn im Duell. Da fühlt sich Cécile von dem Opfer ihrer Schönheit in den Tod nachgezogen und nimmt Gift. Alle auftretenden Personen sind einfache, natürliche Menschen, wie sie heute allenthalben vorkommen können; ihre Schicksale sind kennzeichnend für eine Zeit, in der ein gewisser Emanzipations- und Freiheitsdrang mit einer laxen, morschen Müdigkeit so schwer im Kampfe lag.

In rascher Folge erschienen nun alle die großen, für Fontanes Künstlertum entscheidenden Romane. Mit kühler Überlegenheit, witziger Ironie und doch zugleich mit gemütvollem Humor sind sie alle geschaffen. Auf Grund einer scharfen Beobachtung ist die Wirklichkeit in ihnen vollkommen gespiegelt, und doch wachsen sie oft zu hinreißender tragischer Bedeutung heran. Der Dichter aber bleibt anscheinend immer kühl, ruhig und gelassen. Er denkt über das Leben wie einer seiner Helden: „Das Ich ist nichts — damit muß man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er ‚Tod‘ heißt, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn.“ Doch bleibt Fontane von dem, was man „Wunschtigkeit“ nennt, durchaus frei. Er ist stets mit dem innersten Herzen beteiligt, und wie tief das war, beweisen seine beiden letzten Werke: „Effi Briest“ und „Stechlin“. Wenn man oft über die Kühle Fontanescher Dichtungen staunt, muß man bedenken, daß er seine bedeutendsten Werke im hohen Alter, zwischen

dem achtundsechzigsten und neunundsiebzigsten Lebensjahr schrieb. Da fließt das Blut nicht mehr so heiß, zumal bei einem Märker, einem Tatsachenmenschen wie Fontane. Die große Leidenschaft des Herzens stürmt da nicht mehr; weise Stille, entsagende Hinnahme des Gegebenen herrscht vor. Scheinbar beschäftigt sich der Dichter nur wenig mit den seelischen Werten und Stimmungen seiner Personen, einzig mit ihren äußeren, einfachen Erlebnissen, die er mit einem lustigen Feuer von Witz und Ironie beleuchtet und in glänzendem Plauderton enthüllt. Er gibt gewissermaßen die Anekdoten, nicht die Geschichte eines Lebens. Aber in der Anekdote sah er die beste, tiefste Offenbarung der Geschichte. Friedrichs des Großen Zuruf an seine in der Torgauer Schlacht wankenden Grenadiere: „Rackers, wollt ihr denn ewig leben?" ging ihm „über Torgau selbst". So liebte er es auch in seinen Romanen, die Personen durch kleine, anekdotenartige Züge, kleine, gut pointierte Scherze und Gespräche zu beleuchten. Oft zeichnet er mit ein paar beziehungsreichen Sätzen, am liebsten in einem schlagenden Ausspruch, den ganzen Menschen. Offenbar ist Fontane dann am meisten in seinem „Element", wenn er seine Leutchen in amüsantem Geplauder eine Tafelrunde bilden läßt: im Stübchen der Halbwelt oder im Speisesaal des Kommerzienrats, auf einem Schloß oder in dem Damenzirkel der Großstadt, in der Konditorei oder im ländlichen Wirtshause.

Vielfach hat man Fontane den Vorwurf der Oberflächlichkeit gemacht, ihn für einen Schriftsteller erklärt, der bloß „amüsieren" wolle. Wie wenig heißt das, diesen gütigen, tiefen Menschenkenner begreifen, der auch das Alltägliche, das Schlicht-Gewöhnliche so fein und zart aussprechen und darstellen kann, daß es uns wehmütig ergreift und das Herz im Innersten bewegt! Wie nichtssagend fast ist der Inhalt des auf „Cécile" folgenden Romanes „Irrungen, Wirrungen" (1888), und wie vermag uns diese einfache Geschichte doch zu erschüttern! Ein junger Baron, Botho von Rienäcker, hat einmal bei einer Nachenpartie ein paar junge Mädchen vor dem Kentern gerettet und Lene, die eine von ihnen

die Tochter einer Waschfrau, herzlich liebgewonnen; so verkehrt er bei dieser und der Nachbarin, einer Gärtnersfrau, in glücklicher Vorurteilslosigkeit und Freundschaft. Auf einer Fahrt in den Spreewald kostet das junge Paar das selige Alleinsein aus; doch am nächsten Morgen überraschen den jungen Leutnant Kameraden mit ihren „Damen", und die eine sagt zu Lene, die bei allerhand verfänglichen Andeutungen sich verfärbt, die bezeichnenden Worte: „Jott, Kind, Sie verfärben sich ja; Sie sind woll am Ende mit hier dabei (und sie wies aufs Herz) und tun alles aus Liebe? Ja, Kind, dann is es schlimm, dann gibt es 'nen Kladderadatsch." Aber es gibt keinen „Kladderadatsch". Beide Liebenden wissen von vornherein, daß ihre Liebe bald ein rasches Ende nehmen muß. Standesrücksichten zwingen Botho zu einer vornehmen Heirat; eine niedliche, aber oberflächliche Frau von Durchschnittsbildung, wenigstens in Herzenssachen, wird seine Gattin. Sein Herz aber bleibt bei Lene. Die Natur siegt über alle Vernunft und rächt sich an ihm. Während auch Lene einem braven Mann aus Vernunftgründen zu eigen wird, vermag Botho das Bild der verlassenen Geliebten nicht zu vergessen. Wenn er sich auch überwinden wird, die Wunde bleibt. Mit bitterer Wehmut sehen wir ein schönes Herzensbündnis zerreißen; und doch — seine Dauer könnten auch wir nicht wünschen. Wir begreifen die tiefe Tragik des Alltäglichen, das stille Bluten der Herzen, wie es das Leben so mit sich bringt. Man kann dagegen nichts tun, nur männlich stillehalten und überwinden.

Einen mehr gewaltsamen Verlauf nimmt ein ähnliches Verhältnis zwischen einem Adligen und einer armen Arbeiterin in „Stine" (1890). Auf einem Souper in den recht buntscheckig möblierten Räumen der Witwe Pittelkow, die von einem alten Grafen ausgehalten wird, verliebt sich Woldemar, der kränkliche und etwas sentimental veranlagte Neffe des Grafen, in Stine, die hübsche und unverdorbene Schwester der Pittelkow. Als die ältere, lebenskluge Schwester sieht, daß das Verhältnis der jungen Leute sehr ernsthaft wird, warnt sie Stine: „Liebschaft is lange nicht das

Schlimmste: heut is sie noch, un morgen is sie nicht mehr, von solcher unglücklichen Liebe kann sich einer noch erholen un ganz gut 'rausmausern, aber von's unglückliche Leben nich.“ Aber die Warnung ist vergeblich. Graf Woldemar, der in Sonnenuntergangsstunden bei Stine in schwärmerischer Stille und Zurückhaltung glückselige Stunden verlebt, möchte diesem flüchtigen Glück Dauer verleihen und Stine zu seiner Frau machen. Dem Widerstand seiner Verwandten fühlt er sich gewachsen, aber Stine selbst will einen schönen Traum nicht in Wirklichkeit umsetzen. Sie durchschaut mit nüchterner Natürlichkeit die Phantasterei des Grafen: „Dadurch, daß man anspruchslos sein will,“ sagt sie ihm, „ist man es noch nicht, und es ist ein ander Ding, sich ein armes und einfaches Leben ausmalen oder es wirklich führen. Und für alles, was dann fehlt, soll das Herz aufkommen. Das kann es nicht, und mit einem Male fühlst du, wie klein und arm ich bin. Ich glaube, daß aus allem, was du vorhast, nur Unheil kommt, nur Enttäuschung und Elend.“ Der schwächliche, so wenig lebensfrohe Graf erträgt diese Abweisung nicht; er vergiftet sich, und — so deutet der Dichter zum Schluß an — sein Tod zieht auch die unglückliche Stine nach.

Die beiden nächsten Werke Fontanes, „Quitt“ (1891), eine zum Teil in Amerika spielende Geschichte von der endlichen Vergeltung eines fast vergessenen Verbrechens, und „Unwiederbringlich“ (1891), weichen in Stoff und Schauplatz von den Berliner Romanen ab. In „Unwiederbringlich“, das uns nach Schleswig und Kopenhagen versetzt und meisterliche Zustandsbilder des aristokratischen Lebens mit einer erstaunlichen Gestaltenfülle bietet, findet ein Edelmann neben seiner frommen Gattin kein Behagen und verstrickt sich in die Netze einer „gefälligen“ Dame; in dem Konflikt geht seine Ehe in die Brüche, ohne daß er ein neues Glück findet. Nach dieser Abschweifung führt uns „Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't“ (1892) wieder nach Berlin, diesmal nicht, wie „Irrungen, Wirrungen“ und „Stine“, in die Kreise der Halbwelt, sondern unter die Blüte einer gewissen Er-

scheinung des Berliner Bürgertums, nämlich jenes reichen Bürgertums, das, nach den siebziger Jahren emporgekommen, ohne eigentliche Bildung doch mit Bildung und Gefühl zu protzen liebte und so eine der unerfreulichsten Erscheinungen jener Jahre darstellte. Das Haus und die Gesellschaft eines wahrhaft gebildeten Gelehrten, des Gymnasialprofessors Schmidt, zeigt uns den wohltuenden Gegensatz zum Haus der Frau Treibel. Die Kommerzienrätin Jenny Treibel, geborene Bürstenbinder, die aus einem Materialwarenladen der Adlerstraße stammt, ist ein Typus: gefühlvoll, für das Poetische sentimental schwärmend und doch im Grunde ihrer alltäglichen Seele nur auf das Geld und alles Äußerliche gestellt. In ihrer Jugend hat sie für den Nachbarjungen Willibald Schmidt — den späteren Gymnasialprofessor — geglüht, sich von ihm in Versen anschwärmen lassen, ja sich eigentlich mit ihm verlobt, ihn später aber doch des reichen Treibel wegen fahren lassen. Um so köstlicher sind die Sentimentalitäten, mit denen sie auf ihr gefühlvolles Herz und ihr früheres Verhältnis zu Schmidt anspielt. „Meine liebe Corinna," so sagt sie beim Besuch des Professors zu dessen Tochter, „du weißt gar nicht, welch ein Schatz die Jugend ist und wie die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch getrübt hat, doch unser Bestes sind und bleiben. — Wenn mir nicht der Himmel, dem ich dafür danke, das Herz für das Poetische gegeben hätte, was, wenn es mal in einem lebt, nicht wieder auszurotten ist, so hätte ich nichts gelernt und wüßte nichts. Aber, Gott sei Dank, ich habe mich an Gedichten herangebildet, und wenn man viele davon auswendig weiß, so weiß man doch manches." Aber ihr Freund Willibald kennt sie besser: „Das Sentimentale", sagt er von ihr, „liebte sie schon damals, aber doch immer unter Bevorzugung von Courmachen und Schlagsahne." Es gibt nichts Lustigeres, als diese Frau Jenny als Herrscherin in ihrem eigenen Haushalt und im Glanz ihrer Würde bei feierlichen Anlässen zu beobachten; da weiß sie jeden Anklang an ihre Herkunft aus dem kleinen Laden bis auf den letzten Rest zu tilgen, wie bei dem Diner, auf dem die Damen vom Hofe, die korpulente Frau Majorin von Ziegenhals, das magere

Fräulein Edwine von Bomst, der ehemalige Opernsänger Adolar Krola, der Leutnant Vogelsang, der für eine Wahl Treibels agitiert, Corinna und ihr Vetter Marcell und die beiden Söhne ein prächtiges „Ensemble“ bilden. Auch hier schwingt Frau Jenny die Fahne des Gefühls: „Ich verbleibe dem Ideal und werde nie darauf verzichten.“ Am Schluß singt sie mit dünner Stimme, die zu ihrer sonstigen Fülle im Gegensatz steht, das Gedicht, das Willibald einst seiner Jugendliebsten zugeeignet hat und das mit den gefühlvollen Zeilen schließt: „Ach nur das, nur das ist Leben, wo sich Herz zum Herzen find't.“ „Einziger, das kommt von Gott!“ hatte Frau Jenny gerufen, als Willibald ihr das Gedicht brachte. — Ein prächtiges Gegenstück zu dem Diner bei Treibels ist der „Abend“ der sieben „Waisen“ beim Professor Schmidt, wo die originelle Frau Schmolke die Professoren mit Moselwein und Oderkrebsen bewirtet und die Gelehrten Jugend- und Schulerinnerungen austauschen und sich über allerlei wissenschaftliche Fragen in die Haare geraten.

Nach der breiten, lustigen Vorstellung aller handelnden Personen und ihres Kreises beginnt das eigentliche Spiel. Jennys gefühlvolles Herz wird auf eine schwere Probe gestellt: „Herz find't zu Herzen“, das heißt, Leopold, der jüngere Sohn Jennys, verliebt sich in Corinna, die Tochter des armen Willibald, und verlobt sich mit ihr. Vergeblich warnt der Vater seine Tochter, die es ein wenig auf den Fang Leopolds angelegt hatte, indem er ihr den wahren Charakter Jennys enthüllt: „Sie hat“, sagt er, „nur ein Herz für das Ponderable, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt, und für viel weniger als eine halbe Million gibt sie den Leopold nicht fort.“ — Und er behält recht. Jenny vergißt plötzlich alle edlen Gefühle und weiß den willensschwachen Jüngling so einzuschüchtern, daß er seiner Braut zwar Billetts mit sehr tapferem Inhalt zu schreiben, aber im übrigen nicht dem Willen der Mutter zu trotzen wagt. Corinna gibt ihn leichten Herzens frei und freit ihren Vetter, den tüchtigen Marcell, der inzwischen Oberlehrer geworden ist, während für Leopold die reiche Schwägerin aus Hamburg verschrieben wird. Zum Schluß thront Jenny wieder

hoch auf ihrem hölzernen Pferde und tummelt es zur Freude Willibalds und der Seinen.

So geringfügig diese Handlung ist, so nebensächlich die seelischen Konflikte erscheinen — die köstlichste Lustspielstimmung liegt über dem Ganzen, und mit einem herzlichen, befreienden Lachen schauen wir in den Narrenspiegel der Zeit.

Ein typisches Zeitbild, nur von weit anziehenderer Art, rollt auch der Roman „Die Poggenpuhls“ (1896) auf. Es ist der elegisch gefärbte Roman vom Versinken und Versanden kräftigerer Geschlechter in der Zeit des erschlaffenden Friedens. Der Vater der „Poggenpuhls“ ist bei Gravelotte gefallen und hat seine Familie in ziemlicher Armut zurückgelassen. Wie nun die verschiedenen Glieder der Familie, die Mutter, zwei Söhne und drei Töchter, sich auf den verschiedensten Wegen, oft mit bewundernswertem Mut, durchs Leben schlagen und ein bescheidenes, aber glückliches Dasein ermöglichen, das ist der durch keine eigentliche Handlung gefestigte Inhalt des Werkes.

Der Roman war nur ein schwächeres Zwischenwerk zwischen den beiden letzten und größten Romanen Fontanes, die seinem Namen die Unsterblichkeit sichern: „Effi Briest“ und „Stechlin“. „Effi Briest“ (1895) ist eine für Fontanes Art überaus bezeichnende Erzählung. Effi ist ein entzückendes Naturkind, in der Freiheit des Landlebens aufgewachsen. Ihr Vater ist ein Gutsbesitzer in Pommern; die Mutter heiratete ihn, weil er eine gute Partie war, während ihre Liebe einem anderen gehörte. Dieser andere ist inzwischen Landrat geworden und verlobt sich, ein wohlerhaltener, angehender Vierziger, mit — Effi. Das Kind fügt sich gelassen, ohne inneren Anteil, dem Wunsche der Eltern. Effis Gatte, Instetten, ist ein echter Bureaukrat, ein Mann von „Prinzipien“. Effi, die einem Mädchen das Leben schenkt, wird von dem soviel reiferen Gatten selbst noch wie ein Kind gehalten. Ein verheirateter Major verliebt sich in die junge, unerfahrene Frau und gewinnt sie in einer kurzen Leidenschaft. Dann geht alles weiter seinen stillen Gang. Effi sagt wohl einmal: „Lastet die Schuld auf meiner Seele? Nein.

Und das ist, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, ist etwas ganz anderes. Angst, Todesangst und die ewige Furcht: es kommt doch am Ende noch an den Tag. Wie ich nicht die rechte Reue habe, so habe ich auch nicht die rechte Scham." — Und es kommt nach sechs Jahren an den Tag. Während Effi in Ems zur Kur ist, fällt dem Gatten, der inzwischen Karriere gemacht hat und im Ministerium ist, ein Päckchen Briefe des Majors in die Hand, aus denen hervorgeht, daß seine Frau sich mit ihm in den Dünen und im Walde getroffen hat. Instetten reist nach Kessin; im Duell schießt er den Major über den Haufen; die Scheidung wird vollzogen. Durch Fürsprache der Ministerin erreicht es Effi, die still in Berlin lebt, nach Jahren, daß sie ihre Tochter wiedersieht. Doch in dieser lebt nichts von natürlicher Gefühlsregung, sie ist die verständige Tochter ihres Vaters. Auf die herzliche Liebe der Mutter hat sie nur die Worte: „Wenn ich darf." Da wendet sich zum erstenmal Effis Herz bitter gegen den einstigen Gatten: „Ein Streber war er — weiter nichts, Ehre, Ehre, Ehre, — und dann hat er den Kerl totgeschossen, den ich nicht einmal liebte und den ich vergessen hatte, weil ich ihn nicht liebte; er schickt mir das Kind, weil er einer Ministerin nichts abschlagen kann, vorher richtet er es ab wie einen Papagei." — Hernach, als sie, eine völlig Gebrochene, wieder ins Elternhaus aufgenommen ist, urteilt sie milder. „Er war so edel, wie jener sein kann, der ohne rechte Liebe ist." Schnell eilt sie dem Tode zu. Wundervoll ist die letzte Nacht, wo die Leidende die kühle Nachtluft einatmet. „Die Sterne flimmerten, und im Parke regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaushorchte, je deutlicher hörte sie wieder, daß es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. Ruhe, Ruhe." — So verklingt das Werk. Dieser traurige Lebensgang eines Weibes, das zur Freude und Schönheit berufen schien, ist ganz schlicht und einfach und eben darum so groß und ergreifend dargestellt. Wir sehen Glück und Leben der jungen Frau hinwelken, sehen sie in eine Ehe ohne Liebe, in eine Liebschaft ohne Leidenschaft und schließlich in einen frühen Tod gleiten, unschuldig-schuldig, unter

dem Drang eines tragischen Schicksals. Jedes pathetische Wort vermeidet der Dichter, jede poetische Phrase, und eben darum wirkt die Dichtung so wahrhaft tragisch und so wahr poetisch, und die Gestalt der jungen, vernichteten Frau sinkt vor unseren Augen zusammen wie ein edles zu Tode gehetztes Wild.

Dichterisch ebenso bedeutend, aber lebensfroher ist Fontanes letzter, erst nach seinem Tode erschienener Roman: „Der Stechlin“ (1899). „Im Norden der Grafschaft Ruppin zieht sich eine Seenkette hin. Einer der Seen heißt der Stechlin, rundum von alten Buchen eingefaßt, deren Zweige, von ihrer eigenen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren. Hie und da wächst ein weniges von Schilf und Binsen auf, aber kein Kahn zieht seine Furchen, kein Vogel singt, und nur selten ist es, daß ein Habicht darüber hinfliegt und seine Schatten auf die Spiegelfläche wirft. Alles ist still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an eben dieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei's auf Island, sei's auf Java, zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Aschenregen der hawaiischen Vulkane bis weit in die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt's sich auch hier, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe; wenn's aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann strahlt ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein.“

In dem Herrenhaus Stechlin, das in der Nähe dieses Sees liegt, haust, früh verwitwet, einsam der alte Major Dubslav von Stechlin, ein Prachtkerl. Wir lernen ihn kennen, wie sein Sohn Woldemar, Kürassier in Berlin, mit zwei Freunden ihn besucht; die Nachbarn werden eingeladen — das übliche Diner spielt sich mit amüsantem Geplauder ab. Überhaupt geschehen keine umstürzenden Dinge, keine großen Gefühle werden entfacht, alles fließt ebenmäßig dahin. Der Sohn ist tüchtiger Soldat und wird in besonderem Auftrage nach London gesandt. Er verkehrt wohlgelitten bei einem Grafen Barby und dessen Töchtern in der Königstraße in Berlin. Die eine Tochter des Grafen, Melusine, ist verwitwet, die andere,

Armgard, eine reizende Jungfrau. Geradezu klassisch in Fontaneſcher Knappheit ist die Verlobungsszene zwischen dem jungen Stechlin und dieſer jüngſten Tochter. Woldemar begleitet Armgard aus der Türe und sagt: „Welche liebenswürdige Schweſter Sie haben." Armgard errötet. „Sie werden mich eiferſüchtig machen." „Wirklich, Komteſſe?" „Vielleicht. . . . Gute Nacht." Am Abend wird Armgard von ihrer Schweſter gefragt, was ihr fehle. „Ich weiß es nicht. Aber ich glaube faſt . . ." „Nun was?" „Ich glaube faſt, ich bin verlobt." — Es ist bewundernswert, welche Innerlichkeit mit dieſen wenigen Worten, man kann nicht sagen enthüllt, ſondern verhüllt wird, welche Gefühlskeuſchheit hinter dieſer edlen Zurückhaltung ſich verbirgt.

Während ſo der Stern des jungen Paares aufſteigt, ſinkt der des alten Stechlin und mit ihm überhaupt der Stern der alten Zeit, die er vertritt. In einem Wahlkampf unterliegt der alte, tüchtige, menſchenfreundliche Ariſtokrat einem windigen Sozialdemokraten. Aber ebenſowenig wie dadurch das von prächtigen Charakterköpfen belebte Parteidiner der Konſervativen an Fröhlichkeit viel einbüßt, nimmt ſich der alte Herr ſeine Niederlage zu Herzen. Seine Neigungen gehören im Grunde der neuen Zeit, wenn er auch ſelbſt nicht mehr den Anſchluß an ſie finden kann und am liebſten nur den Kreis ſeiner alten, bekannten, aber originellen Freunde, ſeinen Paſtor Lorenzen, den tüchtigen Schulzen Kluckhuhn, den Lehrer Krippenſtapel, Engelke, ſeinen getreuen Diener, und ſeinen alten Leibarzt, um ſich hat. In mancher Beziehung mißtraut er den Vertretern der neuen Zeit ſogar im höchſten Grade. Als er nach Woldemars Hochzeit, während das junge Paar in Italien weilt, bedenklich erkrankt, behagt ihm der jugendliche Vertreter ſeines alten, verreiſten Leibarztes ſo wenig, daß er es lieber mit den Hausmitteln einer alten Dorfweiſen verſucht. Aber die alte Buſchen kann ihm auch nicht mehr helfen, während Agnes, ihre kleine Enkelin, ein uneheliches, liebliches Kind, dem alten Herrn wenigſtens die letzten Tage mit ihrem ſonnigen Weſen verklärt, ihm auch durch ihre bloße Gegenwart ſeine Schweſter, die ſtrenge Domina aus

Kloster Wutz, vom Halse schafft. Erhaben in aller Schlichtheit sind die letzten Tage des Sterbenden. In der Morgenfrühe geht er heim. Agnes legt ihm die ersten Frühlingsblumen auf das Totenbett. Noch einmal versammeln sich alle die lieben Gestalten, denen wir in dem Buche begegneten, um dem gütigen alten Stechlin das letzte Geleite zu geben, während der Erbe in der Ferne nicht einmal Nachricht von dem Tode des Vaters hat erhalten können. Dann zieht die neue Zeit auf Schloß Stechlin ein, und das Leben spielt weiter.

„Der Stechlin" ist ein gesundes, weisheitvolles Buch, ein würdiges Vermächtnis des sterbenden Fontane, der so oft aus dem Munde des alten Stechlin selbst zu der neuen Zeit sprach, an der er seine helle, jugendliche Freude hatte: „Ich respektiere das Gegebene," sagt er einmal, „daneben freilich auch das Werdende. Denn eben dieses Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben." Und ein andermal jubelt er in Begeisterung: „Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere." Fontane hat nur den Aufgang der Zeit erlebt. Aber dieser Dichter soll unvergessen bleiben als einer der ersten, der das Gute, das sich ankündigte, freudig begrüßte, und von ihm selbst soll alles in allem der Nachruf gelten, den Pastor Lorenzen dem alten Stechlin hält: „Sah man ihn, so schien er ein Alter, auch in dem, wie er Zeit und Leben ansah, aber für die, die sein wahres Wesen kannten, war er kein Alter, freilich auch kein Neuer. Er hatte vielmehr das, was über alles Zeitliche hinausliegt, was immer gilt und immer gelten wird: ein Herz. . . . Er war recht eigentlich frei. . . . Nichts Menschliches war ihm fremd, weil er sich selbst als Mensch empfand und sich eigener menschlicher Schwäche jederzeit bewußt war. . . . Er war das Beste, was wir sein können, ein Mann und ein Kind."

Theodor Fontane
Gemälde von Hanns Fechner

Luiſe von François
Nach einem Aquarell

Marie von Ebner-Eſchenbach
Naturaufnahme

13. Louise von François und Marie von Ebner-Eschenbach.

Die Reihe der großen Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts wird abgeschlossen durch zwei Frauen, Louise von François und Marie von Ebner-Eschenbach. Dürfen ihre dichterischen Leistungen auch denen Kellers, Meyers, Storms, Raabes und Fontanes nicht als durchaus ebenbürtig an die Seite gestellt werden, so ragen doch jedenfalls diese beiden Frauen aus der Menge der durchschnittsmäßigen Schriftsteller weit hervor. Jede hat ihre besondere Größe. Obschon bei der einen die ausgesprochen norddeutsche, preußisch-aristokratische Art hervortritt, die andere aber ebenso unverkennbar Süddeutsche und Österreicherin ist, verband doch dank der gleichen Begabung eine innige Freundschaft die beiden Frauen, die verdienen, mit- und nebeneinander in der Literatur fortzuleben.

Louise von François, geboren am 27. Juni 1817 zu Herzberg bei Merseburg, stammte aus einem alten französischen Hugenottengeschlecht, das sich aber seit dem siebzehnten Jahrhundert völlig in eine deutsche Adels- und Offiziersfamilie verwandelt hatte. Es war ein Zug des Blutes, der die ernste, lernbegierige Louise — „Jungfer Grundtext" war ihr Spitzname — früh zum Studium der Geschichte, insonderheit der Befreiungskriege, antrieb. Alle irgendwie erreichbaren Werke über diese Zeit hat sie in jungen Jahren ihrem halbblinden Stiefvater vorgelesen; dazu vertieften Familienüberlieferung und persönliche Beziehungen ihre Kenntnis dieser Epoche so sehr, daß sie später selbst eine lesenswerte „Geschichte der preußischen Befreiungskriege" schreiben konnte. Daß sie aber nicht nur mit den Tatsachen, sondern auch mit den Anschauungen und Sitten der Menschen vom Ende des achtzehnten und dem An-

fang des neunzehnten Jahrhunderts innigst vertraut war, das beweisen die zahlreichen Novellen und Romane, in denen sie uns immer wieder in diese Zeit führt, „in welcher die gelbe Kutsche noch sechs Stunden an der Meile fuhr, in welcher der Enkel noch Muße und Laune hatte, die Erlebnisse der Altvordern, soweit irgend die Tradition reichte, nachzuerleben wie ein persönliches Geschick, wo die Weltkunde im Zentrum der Heimat begann und häufig genug im Umkreis derselben auch endete". „Ich will diese Zeit", sagt sie, „beileibe nicht schlechthin die gute nennen, die gute nicht einmal für einen Erzähler, für einen Erzähler meines bescheidenen Kalibers aber ist sie die beste." In der von festen Grenzen sicher umzogenen und für den Rückschauenden ruhigen und abgeklärten und dennoch farbenbunten Zeit lagen ihr die menschlichen Geschicke klarer ausgebreitet als in der verworrenen Gegenwart. „Wessen Auge", klagt sie, „nur scharf genug wäre, in dem weitgespannten Horizonte der Gegenwart ein Einzeldasein zu unterscheiden; wessen Ohr nur fein genug, in dem lauten Getriebe einen Naturlaut zu erhorchen! Aus verworrener Überfülle wendet der Blick sich rückwärts in ferne Fernen." Und so spielt denn auch die Erzählung, die den Namen der François vor allem bekannt gemacht hat, „Die letzte Reckenburgerin", in den stürmischen Jahren zwischen der französischen Revolution und der Befreiung Deutschlands, aber, wie die Dichterin selbst mit gerechtem Stolz sagen konnte, aus diesem „etwas altväterlichen Charakter- und Sittenbild spricht eine Wahrheit, die keiner Zeit und Mode unterworfen ist".

Erst sehr spät, von Not getrieben, begann Louise von François ihre schriftstellerische Tätigkeit. 1862 bot sie zuerst ihre zuvor unter anderem Namen in den verschiedensten Zeitschriften erschienenen Novellen in einer Auswahl dar, aber ohne jeden Erfolg, so daß sie für ihren ersten größeren Roman, „Die letzte Reckenburgerin", lange keinen Verleger fand. Als das Werk dann 1871 endlich erschien, machte es, durch eine glänzende Besprechung Gustav Freytags empfohlen, seine Verfasserin mit einem Schlage berühmt.

Der Aufbau des Romans ist verwickelt; doch da sein Kern ein Geheimnis ist, so erhöht gerade die für den einfachen Fortgang etwas störende Mischung von Erzählung und tagebuchartigen Bekenntnissen noch die Spannung. Zwei starke Frauennaturen, wie sie Louise nicht ohne Anlehnung an ihr eigenes Wesen zu zeichnen liebt, die alte Gräfin und deren Enkelin Hardine, stehen im Mittelpunkte der Begebenheiten; mit männlicher Tatkraft und unbeirrbarer Kaltblütigkeit herrschen sie auf dem Edelsitze der Reckenburg. Jene muß es erleben, wie ihre Lebensträume in nichts zerrinnen, ihr prinzlicher Gemahl sich von ihr scheiden läßt und im Krimfeldzuge von 1771 fällt und wie ihr Sohn den Tod in den Feldzügen gegen Napoleon findet, während sie, die einst am schönheitskundigsten Hofe von Deutschland als Schönheitsgöttin gefeiert war, zur Mumie zusammenschrumpft, die nur noch ihre Schätze hütet. Die Erbin dieser Schätze ist Hardine, die letzte ihres Stammes, eine herbe, jungfräuliche Gestalt mit strengen Zügen und dem starren Pflichtbegriff eines unbeugsamen Gewissens. Auch ihr bietet das Schicksal nur Entsagen; immer schneidet es ihr wieder die sich anspinnenden Liebesfäden durch, aber immer behauptet sich in Hardine das starke, charaktervolle Weib. Doch gibt ein hartes Schicksal ihrem Wesen einen herben, spröden und dunklen Charakter, wie er der Dichterin, einer Geistesschwester Annettens von Droste, selbst eigen war. In ihrer Kindheit ward der ernsten Hardine als Gespielin das lebensprudelnde Dorl, Kellermeisters Töchterchen, gesellt, in der weiblicher Liebreiz und weibliche Hingabe ihre Verkörperung gewannen. Diese Schönheit sehen und lieben ist für den jungen Prinzen, dem die alte Gräfin die letzte Reckenburgerin, Hardine, bestimmte, eins! Hardine liebt den Prinzen, aber muß es mit ansehen, wie die Geschicke sich erfüllen, wie auf den Rausch der beiden glücklichen Sünder, die sie beneidet, das Erwachen folgt. Doch sie bewahrt das Geheimnis bis an ihr Lebensende. Der Prinz fällt im Kriege. Das Kind der Liebe läßt Hardine erziehen, während das Dorl sich einem Jugendverlobten vermählt. Die Last ihres verschwiegenen Treubruchs

drückt aber die holde Blüte früh nieder. Die letzte Tat Hardinens ist das Zusammengeben ihres Pfarrersohnes und der zur Jungfrau herangewachsenen Enkelin der armen Dorl, die sie zu ihrer Erbin erhebt. So bleibt sie in ihrem Edelmut groß und wahr bis zuletzt.

Ein klarer, starker Verstand, von einer bedeutenden Fähigkeit, Schicksale zu weben und ohne Kleinlichkeit zu würdigem Ende zu führen, hat dieses Buch geschaffen. Man fühlt auch in allem, daß eine Frau mit menschenfreundlichem und zugleich klugem Herzen dies Buch geschrieben hat. Bisweilen klingen Sprache und Auffassung — der moralische Unterton — ein wenig altmodisch, aber immer kräftig und echt dichterisch. Auch im altmodischen Gewande kann da ein kluges, großes Herz schlagen. Und wie vortrefflich ist die Zeit veranschaulicht: die stürmischen Jahre der französischen Revolution, dann die Jahre, wo in Preußen „nach übermäßiger Anstrengung aller Lebenskräfte in Not und Kampf zehn Jahre einer apathischen Stille nachschlichen, in denen die staatsbürgerlichen Interessen schwiegen, die großen Erinnerungen wie mit dem Schwamme ausgelöscht schienen und mit dem patriarchalischen Behagen sich auch patriarchalische Kleinsucht und Fraubaserei verbreiteten", und endlich die Jahre des kräftigen Aufstrebens und der Befreiung. Namentlich am Schluß fühlt man, daß die Dichterin nicht nur das Alte so freundlich darzustellen, so liebevoll festzuhalten versteht, sondern auch mit fröhlichem Mut sich zum Neuen bekennt und vertrauend in die Gegenwart sieht.

Die Mehrzahl ihrer weiteren Dichtungen spielt in der gleichen Epoche wie „Die letzte Reckenburgerin". Das nächste Werk war der zweibändige Roman „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" (1872), durch den der Geist der Zeit der Befreiungskriege mächtig weht, der aber doch dichterisch hinter der „Reckenburgerin" zurücksteht. Dagegen ist diesem Werke durchaus ebenbürtig die vortreffliche kleine Novelle „Fräulein Muthchen und ihr Hausmeier" (1875). Wieder ist die Heldin eine edle, tatkräftige, ent-

schlossene Jungfrau, die ihr „Hausmeier“, wahr und treu, echt „teutsch“ erzogen hat. Wie in einem kleinen Spiegel, so fängt sich in dem kleinen Geschichtchen die große Zeit. Freunde des Vaterlandes und Bewunderer des Korsen gelangen gleichmäßig zu Wort. Ein junger, tapferer Krieger, der in der Schlacht von Großgörschen die Rechte verliert und mit der Linken weiter ficht, während sein Bruder auf der Seite des Eroberers kämpft und fällt, gewinnt schließlich das Herz der tapferen Jungfrau, die ihn auf ihrem Gute gesund pflegt. Die Handlung ist sehr einfach, aber die Menschen, die vor uns hintreten, sind keine blutlosen Schemen, wie sie dem Hirn so vieler schreibseligen Frauen der Zeit entsprangen. Sie sind geschaut und geschaffen von einer hohen, edlen Seele, die in schwerer Lebenserfahrung gereift ist und mit Freiheit und Klarheit nicht nur die Dinge überschaut, sondern auch über Standes- und Glaubensfragen urteilt, unerschütterlich in der Liebe zu der guten alten Zeit und in dem Vertrauen zu dem Deutschtum und dessen Zukunft.

Alle diese mehr historischen Dichtungen der Françoise blicken hell und stark in die Gegenwart herüber; in diese reicht dann ihr zweites Hauptwerk neben der „Reckenburgerin“: „Die Stufenjahre eines Glücklichen“ (1877), selbst hinein. In vielem sind die „Stufenjahre“ der „Reckenburgerin“ sogar überlegen. Sie sind unzweifelhaft besser aufgebaut, die Handlung ist weit mannigfaltiger, folgerichtiger und klarer, die Zeichnung der Personen trotzdem von der gleichen Frische und Lebendigkeit. Auch trägt der Umstand, daß der Roman vielfach Zeitfragen aus dem Leben der Dichterin selbst behandelt und Menschen darstellt, die ihr im Leben lieb geworden sind, dazu bei, daß ihr Herz womöglich noch wärmer und stärker sich offenbart. Ein altmodischer Duft von Lavendel schwebt auch um diese Dichtung, obgleich die stürmischen vierziger Jahre — insonderheit das Jahr 1848 — im Hintergrund stehen. In derselben Epoche spielen so viele Romane, die der Jungdeutschen, Spielhagens und die etlicher Frauen, die jetzt immer stärker in die Literatur eindrangen, aber wie sehr sind diese meist polemischen

Werke unterschieden von dieser gütevollen Dichtung, die alle Fragen der Zeit so mild, vielseitig und gerecht, aber in rechter Frauenweise zu beleuchten versteht. Sie lehrt uns die Zeit lieben und ihre Nöte achten, ohne uns doch ihre Mängel zu verschweigen. Geradezu meisterhaft ist die Art, wie diese Frau die große, bewegte Zeit in einen Roman zu verflechten versteht, der eigentlich so ganz im Engen, auf einem Dorf und in dessen Nachbarschaft spielt. Seinen Inhalt bilden die Schicksale eines armens Hirtensohnes, die uns von der Geburt an erzählt werden, bis er es schließlich zu einem akademischen Lehrstuhl, nach Not und Verzweiflung zu Ehren und Glück gebracht hat. Ein wenig zu stark ist vielleicht die Neigung der François, alles zu einem guten Ende zu führen. Ihr Herz ist da stärker als ihr künstlerischer Wille, aber eben diese Güte des Herzens, die übrigens ohne jede Spur von Sentimentalität ist, war doppelt kostbar in einer Zeit, wo die Ideale, der Glaube und das Vertrauen an die Zukunft allenthalben schwankten, wo gerade ernstere Menschen vielfach Grund zu haben glaubten, an der Menschheit zu verzweifeln. Louise von François hat sich diesem verhängnisvollen Kleinglauben mutig entgegengestellt: „Es ist nahezu ein Postulat geworden," läßt sie den Helden der „Stufenjahre" zum Schluß an seinen Sohn schreiben, „daß die Zeit, in der du zu reifen berufen bist, den idealen Lebensgehalt verkümmern läßt. In dir erfahren wirst du es nicht. . . . Glaube es aber auch nicht, wenn du es hörst oder liest. Die Ideale wandeln und wechseln, erhellen und verdunkeln sich wie die Ideen, das Ideale währt und webt ewig wie die Idee. . . . Die Güte, deren Namen selbst unsere Sprache von Gott entnommen hat, ist das reinste Ideal." So hell, so frei von Weltbitterkeit schrieb eine Frau, die gegen Armut und Krankheit kämpfen mußte, die einsam in einem weltfernen Städtchen, in Weißenfels an der Saale, hauste, wo sie auch als alte Jungfer am 24. September 1893 starb. Ein großes Glück brachte ihr freilich das Alter, Anerkennung, Verehrung und edle Freundschaft, die sie selbst so oft geschildert hat, die Freundschaft mit einem unserer ersten Schriftsteller, C. F. Meyer, und mit

der größten Schriftstellerin, die neben ihr stand: Marie von Ebner-Eschenbach.

Das Leben von Marie von Ebner-Eschenbach, der dritten großen deutschen Schriftstellerin, der wir nach der Droste und der François begegnen — Aristokratinnen sind alle drei —, nahm gleich dem ihrer beiden Mitschwestern einen idyllischen Verlauf, wie er für die Entwicklung einer ruhig maßvollen und doch von Lebenswahrheit gesättigten Kunst nicht günstiger sein konnte.

Marie von Ebner wurde am 13. September 1830 in Zdislavic in Mähren als die Tochter des Grafen Dubsky geboren. Ihre Mutter, eine geborene Freiin von Vockel aus dem Königreich Sachsen, starb bei der Geburt. Der Vater gab dem schwächlichen Kinde zwar bald eine zweite Mutter, doch die Erziehung leitete hauptsächlich die Großmutter. Die Überlieferung eines alten, reichen Adelsgeschlechts und somit der genaue Einblick in die Verhältnisse und Gewohnheiten der österreichischen Aristokratie, zugleich aber auch in die Hütten der Landbauern mit ihrer Mühsal und Armut kennzeichnen die Eindrücke der Jugend Marie von Ebners. Am wichtigsten jedoch ward für sie der Winteraufenthalt in Wien und das Burgtheater. In atemloser Spannung saß die junge Komteß in der Loge und lauschte den Vorgängen auf der Bühne. „Eine neue Welt tat sich vor mir auf," schreibt sie selbst, „und dennoch schien es mir, daß ich in meinem Elemente war; der Kopf brannte mir, meine Wangen glühten, ein Schauer nach dem anderen rann mir über den Rücken, und ich sagte mir: früher oder später sollen deine Stücke hier gespielt werden, und deine Worte sollen von der Bühne sprühen wie Funken." Ja, eines Tages verstieg sich die kleine Marie in ihrem Feuereifer zu dem Ausrufe, sie wolle der Shakespeare des neunzehnten Jahrhunderts werden. Diese Glut für das Theater dauerte Monate, Jahre; an ihrem vierzehnten Geburtstage schrieb sie an ihre alte Erzieherin, sie sei entschlossen, nicht zu leben oder die größte Schriftstellerin aller Zeiten und Länder zu werden. Dieser Ehrgeiz trieb die junge Dichterin zu einer großen Reihe von dramatischen Versuchen („Maria Stuart

in Schottland", „Madame Roland", „Doktor Ritter", „Die Veilchen" u. a.), welche ihr indes wenig Triumphe und viel bittere Enttäuschungen bereiteten. Gleichwohl erkannten und förderten nicht Geringere als Grillparzer und Laube das kraftvolle junge Talent. Das Ringen um den dramatischen Lorbeer aber blieb vergeblich, auch sie selbst erkannte bald, daß ihr eigentliches Reich die Erzählung, der Roman und die Novelle, sei.

Sehr früh, mit achtzehn Jahren, vermählte sich Marie mit ihrem Vetter, dem Baron von Ebner-Eschenbach, der, anfänglich Offizier und Lehrer der Naturwissenschaften an der Genieschule in Wien, dann zehn Jahre in der kleinen Provinzialstadt Klosterbruck, endlich wieder in Wien stand und es durch sein Verdienst zu den höchsten Graden der Armee, bis zum Feldmarschall-Leutnant brachte. Er war ein erleuchteter Geist, und schwere Schatten fielen auf das Leben der Dichterin, als er ihr 1898 durch den Tod geraubt wurde. Inzwischen waren von Mitte der siebziger Jahre an ihre ersten Erzählungen erschienen und hatten besonders seit den achtziger Jahren ihren Namen berühmt gemacht.

Den Sommer in der mährischen Heimat, den Winter in der Donaustadt: so gingen in äußerlich eintönigem, aber innerlich reichem Leben die Jahrzehnte für die Dichterin dahin. Nach dem Tode des geliebten Gatten weilte sie mehrere Winter in Rom, sich verjüngend an dem Zauber der ewigen Stadt. Unerschöpflich jugendfrisch, wie sie selbst, ist der Born ihrer Dichtung bis auf den letzten Tag geblieben. Aus den edlen Zügen der Greisin sprach die unergründliche Güte einer großen Frau; die hohe Stirn und die hellen Augen verrieten bis zuletzt den klaren und doch so milden Geist, der in allen ihren Schöpfungen lebt. Im März 1916 schlossen sich ihre Augen für immer.

Eine Sammlung ihrer zahlreichen kleineren Erzählungen hat die Dichterin unter dem Titel „Dorf- und Schloßgeschichten" erscheinen lassen und damit die beiden Hauptkreise, in denen ihre Dichtungen spielen, umschrieben. Mag sie auch gelegentlich mit Glück eine andere Umwelt, die der Kleinstadt, die sie in Klosterbruck jahre-

lang beobachten konnte, oder auch die Wiener Gesellschaft zum Schauplatz ihrer Dichtungen machen, ganz heimisch fühlt sie sich doch nur in den Dorf- und Schloßkreisen, in denen sie ihre Jugend und den größten Teil ihres Lebens verbrachte. Die Aristokratin kennt die Genossen und Genossinnen ihres Standes so gut wie die ihnen untergebenen Dorfbewohner. Man muß Spielhagens Romane neben ihre Schloßerzählungen, Auerbachs Dorfgeschichten neben ihre Dorferzählungen halten, um den großen Abstand zwischen willkürlicher, sentimentaler Phantasiebildung und wahrheitsgetreuer Wirklichkeitszeichnung zu ermessen. Marie von Ebner kennt jede Falte in dem Herzen einer Sportskomteß wie des frischen, drolligen Naturkindes „Muschi"; sie weiß in ihrer Sprache zu schreiben und Komtesse Paulas Seelenleben in „Memoiren" zu enthüllen; sie schildert mit derselben sicheren Beobachtung und seelischen Erfassung die geistig regen und tätigen und die etwas dumpf und stumpf auf ihren Gütern dahinlebenden Grafen oder die unermüdlich Zigaretten dampfenden, herrschsüchtigen, alten Baroninnen und Gräfinnen; die Launen und Schwächen und tyrannischen Vorurteile der Kaste kommen ebenso zur Geltung wie die vornehme und milde Lebensanschauung. Der Wahrheitsmut der Dichterin schrickt auch vor dem Häßlichen nicht zurück, aber immer ist für sie die höchste Wahrheit — die Poesie. So läßt sie einmal einen Dichter sagen: „Verständnis ist alles — Weisheit, Liebe, Poesie. Nach dem allein haben wir zu ringen, die wir uns einbilden, Dichter zu sein."

Marie von Ebner ist also nicht nur eine gute Kennerin der gerade in Österreich so vielfach sich berührenden und doch so verschiedenen Adels- und Bauernkreise, sondern sie hat auch für beide Kreise, für ihre Menschen und die verschiedenartigsten Konflikte das reinste Mitempfinden, ein warmes Verstehen menschlichen Wertes auch in unscheinbarer Hülle und ein schonendes, mitleidvolles Begreifen menschlicher Schwäche auch im reichen, stolzen Gewande. Am bezeichnendsten für die Dorf- und Schloßgeschichten der Ebner sind ihre beiden großen, bedeutenden Romane „Das Gemeindekind", der Dorfroman, und „Unsühnbar", der Adelsroman.

Der Roman „Das Gemeindekind“ (1887) ist eine der großartigsten Darstellungen dörflichen Lebens, bäuerlicher Sitte und Unsitte, die unsere Literatur besitzt, zugleich eine tief ethische Mahnung zur Menschenliebe und Achtung vor dem Geringsten. Der Grundton der Dichtung, die den endlichen, mühevollen und gar nicht strahlenden Sieg ehrlicher Pflichterfüllung und tapferen Lebensmutes darstellt, ist in ähnlicher Weise oft von der Dichterin angeschlagen worden. — Alles scheint sich verschworen zu haben, um Pawel, den Sohn eines Mörders und einer — unschuldig verurteilten — Zuchthäuslerin, auch zu einem Erzlumpen zu machen. Doch der Keim des Guten, der von der Mutter her in des Knaben Seele liegt, bricht sich Bahn durch eine Kruste von Menschenhaß und Menschenverachtung hindurch. Das ganze Dorf in seinen Hauptvertretern tritt vor uns in sicherster Linienführung und kräftigster Farbengebung. Mit elementarer Wucht wirkt besonders jene Szene, wo Pawel, der trotz allen Widerstandes sich heraufgearbeitet hat, immer wieder mit schnödestem Undank und Schimpf besudelt, dem elenden Gemeinderat einmal die Wahrheit ins Gesicht schleudert und nicht bloß mit freimütigster Zunge, sondern auch bei der kolossalen Prügelei mit derbsten Fäusten dreinhaut. Gegenüber dem Stumpfsinn und der Gemeinheit behauptet er sich selbst in edler Selbstbescheidung und versucht am Ende mit der zurückgekehrten Mutter, den bösen Willen durch Gutes niederzuzwingen.

Eine kleinere Erzählung verwandter Art, aber von gleicher Höhe der Kunst ist „Die Unverstandene auf dem Dorfe“ (1889). Auch hier handelt es sich um die allmähliche Vervollkommnung einer an sich schon groß und edel gearteten Natur zur reinen Hingabe und Liebe. Frisch und ein wenig humorvoll hebt die Erzählung an. Die rüstige Waschfrau Josepha Lakomy dankte alle Morgen dem lieben Herrgott andächtig für zwei Dinge: erstens, daß er ihren Mann zu sich in die himmlischen Gefilde genommen, und zweitens, daß er ihr Töchterlein Marie in diesem Jammertal belassen hatte. Dem lieben Herrgott war es in seiner Allmacht gewiß möglich, mit dem wüsten Gesellen Lakomy fertig zu werden,

während dies keinem Menschen, am wenigsten der guten Josepha, gelungen war. Der jetzt selige Ehemann hätte gewiß seine Frau erschlagen und ihr Töchterchen zur Waise und Bettlerin gemacht, wenn er nur noch ein paar Wochen im Säuferwahnsinn weiter gelebt hätte. Nach seinem plötzlichen und schrecklichen Ende blühte seine Witwe förmlich auf und kam jetzt erst zu dem vollen Gefühl ihrer Mutterfreude. Durch eine schwere Schule muß aber die Tochter hindurchgehen, auch durch eine unselige Ehe, durch Entsagen, Kampf und Verleumdung, bis sich ihre Persönlichkeit sittlich durchsetzt und festigt, bis sie in echter, großer Liebe den Geist der Hoffart in sich selbst überwindet.

Wie diese beiden Dichtungen, so haben alle Schöpfungen der Ebner moralisierende, erzieherische Grundgedanken, aber niemals drängen diese sich tendenziös vor. Sie wirken im Geheimen und schweben über den Erzählungen wie der Duft über dem Blumenbeet. Das Poetische ist fast immer stärker als das Ethische, und wo einmal dieses wirklich überwiegt, da reißt eine gerechte Entrüstung der Menschenfreundin die Dichterin mit sich fort. Dann malt die sonst so ruhige, gemessene Erzählerin plötzlich mit grellen, flammenden Farben, wie in der Novelle „Er laßt die Hand küssen“. Der Eindruck dieses furchtbaren Kulturbildes wird noch erhöht durch die gelassene Ironie, mit der der Erzähler, ein alter Graf, die Begebenheiten seiner alten Freundin berichtet. Diese Ironie steigert sich auch dadurch, daß die gnädigste Frau Gräfin, des Erzählers Großmama, mit ihrer Macht über Leben und Tod, Gunst oder Ungunst den armen Häuslersohn Mischka aus Wohlwollen nur immer tiefer ins Elend stößt, indem sie ihn zu fördern und zu erziehen meint. Über jede ihrer Gunstbezeugungen wird mit dem Danke quittiert: „Er laßt die Hand küssen.“ So gibt man dem armen Bauern Branntwein zur Labung und gewöhnt so den anfangs Widerspenstigen an das Trinklaster, man nimmt ihm die Geliebte und bringt sie und ihr Kind zu Tode; schließlich, als die Gestrenge von einem angeblichen Vergehen des Mischka gegen das vierte Gebot erfährt — während in Wahrheit sein Vater

ihn und die Mutter halbtot geschlagen hat, — da verhängt die gestrenge Herrin fünfzig Stockhiebe über den Armen. Beschäftigt mit der Aufführung der selbstgedichteten „Adieux de Chloë", beachtet sie nicht die Warnung des Arztes. Als sie endlich den Unglücklichen begnadigt, ist es zu spät: „Er läßt die Hand küssen, er ist schon tot." —

Man sieht, die Dichterin ist nicht zimperlich und scheut vor kräftigen, leidenschaftlichen Worten und Szenen nicht zurück. Wenn sie auch im allgemeinen einen milden, gütigen Ton vorzieht, führt sie doch alle ernsten, einmal aufgeworfenen Lebensfragen mit unerbittlicher Folgerichtigkeit ohne Beugung zum notwendigen Ende. Das stärkste Beispiel dieses strengen Lebensernstes bietet der große Adelsroman „Unsühnbar" (1890). Die Geschichte, die ein treffliches Gesamtbild vom Leben und Treiben des österreichischen Landadels gibt, leidet unter der fast unerbittlichen Strenge, mit der die Dichterin die edle Gräfin Dornach an der Schuld einer flüchtigen Stunde, wo sie sich selbst vergaß und überwältigt wurde, ein ganzes Leben lang bedrückt sein läßt. Die Gräfin ist zu sehr büßende Magdalena, zu sehr Heilige. Wir glauben nicht recht an eine „unsühnbare" Schuld, wenn diese nur die Frucht eines unseligen Augenblickes, nicht einer tieferen Seelenstimmung ist, die mehr zum Verführer als zum Gatten hinzieht.

Ein ähnliches Problem von der Schuldig-Unschuldigen, die nicht zum Genuß des Lebens kommt, bis sie ihre Schuld bekannt hat, und die auch dann noch nicht recht zur Freude zurückfindet, behandelt schon das Erstlingswerk „Bozena" (1876), die Kleinstadtgeschichte von der armen Magd, die das Versäumnis einer Nacht, wo sie über das eigene Glück der Sorge um das Kind ihrer Herrschaft vergißt, mit Drangabe ihres ganzen Lebens sühnt. Marie Ebner liebt solche still duldenden Frauen, die sich sagen: „Reue ist keine Sühne" und ihr Leben opfern; sie liebt überhaupt die armen Märtyrer des Daseins, die aus tiefstem Gefühl edel handeln, ohne daß es ihnen jemand dankt, die Opfer bringen, nur mit dem einen Lohn, daß sie gut und edel handeln. Aber „Gutsein ist Glück" lehrt die Dichterin. So versöhnt sie uns schließlich doch

immer wieder mit den Schicksalen der armen Verfolgten, die sie darstellt. Die Güte geht über das Schlachtfeld des Lebens und sänftigt alle Schmerzen. Mit Güte vor allem siegen die Frauen, die unter ihrem Manne und dem Schicksal zu leiden haben, wenn auch oft erst der Tod ihr Bild in seiner ganzen Reinheit enthüllt. So siegt „nach dem Tode“ die Gräfin Sonnberg über ihren egoistischen Gemahl und die glänzende Thekla. In der Novelle „Uneröffnet zu verbrennen“ erkennt der Gatte sogar erst lange nach dem Tode seiner Frau, welchen Schatz er in derjenigen besessen, deren Bild er selbst über das Grab hinaus noch mit niedrigem Verdacht beschmutzte. Die Ehe zwischen dem athletischen Grafen und der zarten, kränkelnden Gräfin war eine typische Standesehe; so schlecht wie möglich paßten die beiden Eheleute zueinander. In seiner „Herrenmoral“ gestattete sich der Lebemann selbst jede Freiheit, doch als nach dem Tode der Frau ein Briefumschlag mit der Aufschrift „Uneröffnet zu verbrennen“ in ihm einen jähen Verdacht erweckt, da nährt er in grimmer Eifersucht den Wahn verletzter Ehre so blindlings, daß er seinen besten Freund im Duell erschießt. Am Schlusse erkennt er, daß sein Verdacht ein unverzeihlicher Irrtum war. Die Gattin hatte Schriftstücke einer Freundin aufbewahrt!

Die Leiden einer Frau, der durch die Ehe ein schweres Joch aufgeladen worden, von dem sie erst im Tode eigentlich erlöst wird, zeichnet auch die Erzählung „Maslans Frau“. Meisterhaft ist die Einrahmung; im Gespräch eines Doktors und eines Pfarrers rollt sich ein ganzes Menschenschicksal vor uns auf. Ein treuloser Mann zerstört durch seinen Leichtsinn sein Glück. Die betrogene Frau weist ihm die Tür. Schwere Schwüre besiegeln die Trennung. Erst der große Versöhner Tod bricht den Bann — als es zu spät ist. Ähnlich findet in der Erzählung „In letzter Stunde“ erst eine Sterbende ihr Lebensglück. Ein Professor heiratet spät ein junges Mädchen, das er wie ein Vater erzieht. Sein Famulus gewinnt ihre Liebe, aber diese bricht erst in der Todesstunde des Weibes durch. Meisterhaft und erschütternd ist, wie oft bei Marie Ebner, das Sterben dargestellt. Wie ein Sphärengesang tönt es

am Schlusse, wo die Liebenden ihr Geheimnis entsiegeln. Auch „Lotti, die Uhrmacherin“ (1881), eine der frühesten, besten Charaktergestalten der Dichterin, findet erst nach schweren Kämpfen und Leiden, nachdem sie ihre Uhren, die ihr Glück und ihre Schätze sind, dem längst abtrünnigen und leider unwürdigen Geliebten ihrer Jugend geopfert hat, am Ende ihr Glück. Über dem dunkelsten Erdenleid läßt die Dichterin die späten Sterne eines tiefen Glückes am liebsten und ergreifendsten strahlen, wenn es auch nur das einer süßen Täuschung ist, wie in der Novelle „Ihr Traum“, wo die alte, einsame Gräfin in dem Traum, daß alle ihre Toten noch lebendig um sie wandeln, einen größeren Genuß findet, als ihr das wirkliche Leben geben kann.

Bitterkeit lassen selbst die traurigsten Geschichten Marie von Ebners kaum aufkommen. Welch versöhnendes Licht glänzt über den traurigen Schicksalen des „Rittmeisters Brand“, der seine frühere Jugendliebe als arme Wittib wieder findet und durch seinen Edelmut gewinnt! Selbst die bittere Lehre der Erzählung „Der Vorzugsschüler“, der bei geringen Gaben, von dem ehrgeizigen Vater vorwärts gepeitscht, schließlich elend versagt und kein anderes Ende weiß, als in die Donau zu springen, wird ohne alle Schönfärberei mit einem versöhnlichen Ausgang erhellt: die arme Mutter, die heimlich alle ihre Sparpfennige der Pflege des überanstrengten Sohnes gewidmet hat, bringt kein Wort des Vorwurfs gegen den verblendeten und nun so schwer gestraften Vater über die Lippen. Sie weiß sich als die Größere und Stärkere und im Vergleich zu ihm als die — Glücklichere; denn sie darf ohne Selbstanklage des Knaben gedenken, der mit zärtlicher Liebe von ihr Abschied genommen hat. So nähert sie sich voll Erbarmen dem Manne, in dessen entstellten Zügen etwas Greisenhaftes liegt, und sagt: „Du hast ja nur sein Bestes gewollt.“ So breitet die Dichterin den Hauch warmer Menschenliebe über Verschuldung und Verblendung.

Man ist vielleicht geneigt, wenn man nur aus diesen kurzen Andeutungen ihre Werke kennen lernt, anzunehmen, daß Marie von Ebner sich in einem doch ziemlich engen, etwas eintönigen

Kreise bewege, aber nichts ist falscher. In diesen einfachen, kleinen Geschichten spiegeln sich nicht nur die ganzen Lebenskreise der Helden oder Heldinnen, sie sind nicht nur bezeichnend für die Verhältnisse in dem Österreich ihrer Zeit, sie sind kraft ihrer poetischen Gestaltung menschlich typisch. Selbst die durch Jugenderinnerungen an den Polen- und Ruthenenaufstand von 1846 beeinflußten, mehr historischen Novellen „Der Kreisphysikus", die Geschichte von einem erwerbsgierigen jüdischen Arzt, der unter dem Einflusse eines wahrhaft selbstlosen, edlen Menschen selbst aufopferungsfähig und besser wird, und „Jakob Szela", die Geschichte des bedeutendsten, wilden und doch edlen ruthenischen Bauernführers, geben nicht etwa beliebige historische Episoden, sondern Menschheitsbilder, die uns alle ergreifen. Auch der große Zeitroman „Glaubenslos" (1893), der die bekannte, beliebte Zeitfrage behandelt, wie sich ein „glaubensloser" Priester zur Kirche und zu seinem Amte stellen soll, hat eine allgemeine Bedeutung; er greift über die Standesfrage in die immer waltenden menschlichen Lebensfragen hinein. Der Wert aller großen, wahren Dichtung beruht ja nicht in der dargestellten Fabel als solcher, sondern darin, daß diese Fabel zum Welt- und Menschenspiegel geschliffen ist, darin wir uns alle mehr oder weniger deutlich beschauen und prüfen können. — Selbst in ihren schönen Tiergeschichten spiegelt die Dichterin ergreifend uns und unsere Welt. Wie in einer schweren menschlichen Tragödie, so verfolgen wir das tragische Schicksal des armen Hundes „Krambambuli", der, zwischen seine beiden feindlichen Herren, den Wilderer und den Jäger, gestellt, in den schwersten seelischen Konflikt gerät und seine Treue zu dem älteren Herrn mit dem Tode büßt. Mit wie feinen Fäden an das Menschliche gekettet ist auch die kleine Skizze von dem „Fink", den die mutterlose Pia vor dem Kater rettet!

Die äußere Knappheit verbindet sich in den Dichtungen der Ebner mit durchsichtiger Klarheit und gesättigter Kraft, wie noch zwei ihrer letzten Novellen aus den „Spätherbsttagen": „Eine Totenwacht" und „Die Reisegefährten", beweisen, die beide kleine Meisterstücke in der Gliederung sind. In jener werden wir

in das einzige Stübchen der ärmlichsten Dorfhütte an einen offenen Sarg geführt. Durch die Fensterluke fällt der Kerzenschein in das Dunkel der Oktobernacht. Die Tochter der verstorbenen Greisin sitzt heißen Auges, Gebete murmelnd, neben der Leiche der Mutter. Ihrem noch schönen Gesichte haben dreißig Jahre der Entbehrung ihr Merkmal aufgedrückt. Von jenseit der Straße läßt sich das Brüllen einer Kuh des reichen Huber Georg vernehmen; das Mädchen schrickt zusammen; bald wird sie weit weg sein, bald wird ihr das stolze Haus des reichen Huber Georg nicht mehr entgegenprunken. Da nahen Schritte. Der Verhaßte tritt ein. Und nun entspinnt sich ein Gespräch, das in seiner Wortkargheit und Glut der Empfindung von höchster dramatischer Kraft ist. Da spürt man, welche Wirkung die Novelle erreichen, wie sie durch höchste Kunst ein zusammengedrängter Roman, die Quintessenz eines ganzen Lebens sein kann. Die Vergangenheit wird uns lebendig teils aus den kurzen Fragen und Antworten, teils aus den Erinnerungsbildern, die diese in der Seele des Mädchens wachrufen. Das früheste zeigt uns ihren Vater, den Trunkenbold, der selbst das Kleidchen und Tüchlein, das am Christabend im Schlosse dem armen Kinde beschert ward, in brutalster Roheit ihm entreißt, um beim Juden weiterzuzechen. Und dann das Leben der beiden Dorfkinder: er, der kecke, reiche Bub, und sie, das hungernde Kind eines verlumpten Vaters, einer verarmenden Mutter. In mannigfachen Szenen geht es vorüber, jede gibt ein treues Momentbild, und dann jene Stunde, wo er sie im Walde traf und die Vielgekränkte umschmeichelte und wo sie seiner Kraft erlag: „Deiner verfluchten Kraft, Verfluchter!“ Und sie kann ihn verwünschen, da er hierauf in erbärmlicher Angst vor seinem Vater alles verleugnete. Und so fleht sie zu dem Mütterchen, dem sie erst im Tode ihr Geheimnis enthüllt, sie solle die Verzeihung, die sie für alles übrige ihm gewährt, zurücknehmen und ihm fluchen, wie er es für seine Schandtat verdiene. Da bricht auch aus ihm das heraus, was er so lange verhehlte, seine echte Leidenschaft und sein Wille, alles wieder zu sühnen, da der Vater tot ist. Das schöne, tüchtige

Weib ist ihm nie begehrenswerter erschienen als jetzt in ihrem heiligen Zorn. Doch er hat sich verrechnet. „Ich nehm' dich nicht, lieber in die Höll' als in dein schönes Haus!“ Das hat sie einst gelobt, als ihr Kindchen starb, und das wiederholt sie jetzt: „Aus ist's mit jeder Lieb' und Freundschaft, aber auch aus mit jeder Feindschaft.“ Er fleht, er rast, er wird weich, er bittet Mutter Theres um ein Zeichen; doch die Tote bleibt stumm, und die Tochter bleibt fest. Endlich wankt er hinaus. — „Fahl und kalt drang die Morgendämmerung durch die Fensterluke, die Kerze erlosch und mit ihr der rötliche Schimmer und der letzte Schein von Leben auf dem Gesicht der Entschlafenen. ‚So, mein Mutterl, so, jetzt haben wir beide Frieden‘, flüsterte sie und küßte die Stirn der erlösten Dulderin, die heiligen Hände, die nur gerubt hatten, um sie zum Gebet zu falten oder um sie zum Segen auf das Haupt der Tochter zu legen.“

Von noch bewundernswerterer Technik ist die Novelle „Die Reisegefährten“. Im Coupé eines Schnellzuges treffen sich zwei Männer, deren Naturen in feinsten Gegensätzen gezeichnet sind: der kleine, schmächtige, alte deutsche Arzt und der junge, slawische Riese. Den Anstoß zu einem Gespräch gibt die Behauptung des Russen, daß er trotz seiner Frömmigkeit Rene nicht kenne, und nun offenbart der wortkarge, weltkluge Doktor diesem weltfremden Menschen, den er nie wiedersehen wird, sein wohlbehütetes Geheimnis. Es handelt sich um das heikle, hier scharf zugespitzte Problem, das Storm und Heyse schon versuchten: die Beschleunigung des Sterbens. Der Doktor hat einen unheilbaren Kranken, der sich selbst, vor allem aber den Seinen nur zur Qual, ja eine geradezu lebengefährdende Last, ein Familienvampyr war, schneller, als die Natur es getan haben würde, vom Dasein zum Tode befördert. Er sieht, welchen Segen er damit gestiftet hat und wie die Tochter, die dahinsiechte, neu erblüht; aber er verzichtet für sich auf das Glück, diese zu besitzen, weil er es ohne Gewissensbisse nicht ertragen könnte. So rollt sich in kurzem Gespräch eine ganze Familientragödie auf. Von höchster Feinheit ist es zugleich,

wie „dies laute Denken vor einem Fremden", einem Beichtbekenntnis gleich, auf den Arzt befreiend wirkt.

Trotz der ernsten Weltanschauung der Dichterin bricht auch aus ihren traurigen und tragischen Geschichten immer wieder eine herzliche Lebensfreude hervor, und wo die Güte nicht milde tröstet, da lächelt ein fröhlicher Humor oder eine feine Ironie. Wo die liebeerfüllte Künstlerin Freudiges und Gütiges schaffen kann, ist sie — eine echte Frau — in ihrem eigentlichsten Reich. Keine ihrer Geschichten ist vielleicht für ihr Wesen so bezeichnend wie die kleine Skizze „Der Muff". Eine Generalin hat einer armen, frierenden Greisin, der ersten Regung der Menschenliebe folgend, ihren Muff geschenkt, aber sie stiftet diesmal mit ihrer Güte nur Unheil, setzt sich einem schwierigen Verhör ihres Gatten aus und erntet auch von der Beschenkten, die wegen des Muffes als Diebin verdächtigt worden ist, nur Undank und Beschimpfung. Aber ihre Güte läßt sich nicht irre machen. Als ihr Mann gerührt sagt, sie werde noch wie der heilige Martin mit halbem Mantel heimkommen, entgegnet sie, der Heilige sei kein würdiges Vorbild, sie hoffe, daß er wenigstens das Wams vorher verschenkt habe, sonst sei es unrecht, daß er dem Armen nicht den ganzen Mantel gegeben habe. — „Du bist unverbesserlich, Gattin — Gottlob!" sagt ihr Gemahl. Wie fein und gütevoll von allen Lichtern des Humors umspielt ist auch die Geschichte „Die Freiherrn von Gemperlein"! Zwei verschieden geartete Brüder — der eine ist konservativ, der andere radikal — liegen beständig in Kampf und Streit, und doch sind sie im tiefsten Grunde ihres Herzens einander so unendlich gut, daß jeder von ihnen, sich selbst bescheidend, für den andern den Freiwerber macht bei der von beiden geliebten Dame, die — leider schon vermählt ist. Ähnliche Sonderlinge, die unter harter Schale den guten Kern bergen, hat Marie von Ebner oft gezeichnet; einer der lustigsten der Art ist die „Komtesse Muschi", die Sportskomtesse, die ihren Bewerber mit ihren Hunde-, Pferde- und Zirkusneigungen abschreckt und über die klassische Literatur den köstlichen Ausspruch tut: „Mit dem Klassischen lassen Sie mich aus, ich habe

immer gehört, daß der Goethe unmoralisch ist, und der Schiller ist mir doch gar zu geschwollen." Aber hinter aller Unbildung offenbart sich schließlich doch ein treffliches Herz.

Vergnüglich ist es zu beobachten, wie die Dichterin, sobald sie Schriftsteller und Schriftstellerinnen schildert, wie in „Bertram Vogelweid" und „Die Visite" in die Karikatur verfällt. In der letzten Geschichte müssen zwei „berühmte" Dichterinnen einander am Schlusse gestehen, daß sie nichts voneinander gelesen haben. — Feiner, edler und tiefer ist der verborgene Humor, der das fein-ironische Spiel mit dem Tode in dem letzten Roman der Dichterin, „Die arme Kleine" (1903), durchleuchtet. Zart, offenbar frühem Tode geweiht, wächst Elika heran; dumpf und düster lebt ihr Vater nach dem Tode der geliebten Frau dahin. Armut herrscht in dem Hause, seit diejenige fort ist, die den anderen so viel gegeben hat, daß man sie alle für reich halten konnte. Die Tanten, der Hauslehrer, die herrlichen braunen Buben: wie leibt und lebt alles! Und die kleine Todesbraut heimst alle Liebe und alle Zärtlichkeit gelassen ein und — bleibt am Leben, während einen der Prachtbrüder das grausame Verhängnis hinwegreißt. Auch die Liebe naht dem jungen Herzen — zu dem finsteren, aber imponierenden Gutsnachbar, der jedoch als einziger ihrer nicht achtet! So erblüht unter Sonnenschein und Regenschauern eine der lieblichsten Gestalten der Dichterin.

In der Schilderung von Kindern ist überhaupt Frau von Ebner eine unerreichte Meisterin. Eine Fülle der verschiedenartigsten Kindergestalten, Mädchen und Knaben, junge und ältere, gute und schlechte, ist in ihren Werken in einzelnen bezeichnenden Lebenslagen oder in der ganzen Entwicklung dargestellt. Ihr selbst waren Kinder versagt, aber ihre zahlreichen Neffen und Nichten ersetzten ihr die eigenen Kinder, wie das kleine Gedicht „Liebeserklärung" rührend beweist:

Nicht protzen möcht' ich, aber solcher Reichtum
ist unerhört in meinen hohen Jahren.
Ich dank' ihn euch, so seid mir denn bedankt,
ihr Großen und ihr Kleinen, Fernen, Nahen.

Durch meiner Liebe, Eurer Liebe Kraft
begibt an mir ein schönes Wunder sich:
„Die Kinderlose hat die meisten Kinder."

Die Gestalten dieser Kinder mögen ihr oft vorgeschwebt haben, für sie mag sie auch ein so reizendes Märchen wie „Hirzepinzchen" und manche ihrer kleinen freundlichen Geschichten ersonnen haben. Über ihre eigene Kindheit plaudert in unverwüstlicher Jugendfrische die Greisin in dem liebenswürdigen Werkchen „Meine Kinderjahre" (1906). Weniger für Kinder als für Erwachsene ist auch ihr längst entworfenes, erst spät veröffentlichtes Märchen „Die Prinzessin von Banalien", das in symbolischer Form ein Selbstbekenntnis der Dichterin ausspricht: „Stolz, Ruhm, Rang und Ehre versinken vor der Naturmacht der wahren Leidenschaft", ein Bekenntnis, das doppelt schwer wiegt aus dem Munde einer ernsten, gereiften, vornehmen Frau, die dem Recht zur Leidenschaft nur in einem gefolgt ist, in der Leidenschaft zur Kunst.

Ein wenig außerhalb der eigentlichen Welt ihres Schaffens steht der in Italien spielende Roman „Agave" (1903), eine Malergeschichte aus der Renaissancezeit. Diese wilde, farbige, leidenschaftliche Zeit glaubhaft zu beschwören, gelingt der Dichterin nicht. Aber die letzte reife Gabe von Erzählungen (1906) verherrlicht wieder „Die unbesiegbare Macht", d. i. die Macht der Liebe, und im Grunde genommen tun das gleiche auch die besten der „Genrebilder", die uns 1910 die ebenso weise wie gute Meisterin auf den Tisch legte.

Noch sind, um den Schaffenskreis der Dichterin ganz zu umschreiben, ihr weisheitvoller Band „Aphorismen" (1880), ergänzt durch die nicht minder gedankenvollen Sammlungen „Altweibersommer" (1909), und ihre lyrisch-epischen Schöpfungen zu erwähnen. Die „Aphorismen" enthalten nicht umstürzlerische oder blendende Wahrheiten; eine kluge, welt- und lebenskundige Frau schrieb ihre Betrachtungen über das Leben für verständnisvolle Freunde auf, und diese nahmen freudig die Gabe entgegen, reife Früchte eines guten

Baumes. Bewundernd sieht man ein Herz sich öffnen, das mit Ernst das Große erstrebt und das Gute erreicht hat, weil es rein und edel in allen seinen Tiefen ist. Sie weiß, wie weise man sein muß, um immer gut zu sein, und daß Gutmütigkeit eine alltägliche Eigenschaft, Güte die höchste Tugend ist, daß mancher ein gutes Herz zu haben meint, der nur schwache Nerven besitzt, daß Fähigkeit zu ruhiger Erwägung Anfang aller Weisheit und die Quelle aller Güte ist, daß Mut Vertrauen und der Glaube an die eigene Kraft ein Berge versetzender Glaube, daß Macht Pflicht, Freiheit Verantwortlichkeit, Selbstüberwindung eine schöne Form der Verstellung, Liebe eine schöne Form des Egoismus ist. Sie nennt den Hochmut ein plebejisches, den Haß ein fruchtbares, den Neid ein steriles Laster. Sie weiß: das Leben erzieht die großen Menschen und läßt die kleinen laufen; nur der Denkende erlebt sein Leben, am Gedankenlosen zieht es vorüber; wir müssen immer lernen, zuletzt auch sterben lernen. Wie fein erhellen auch die Bemerkungen über die Kunst die Art des eigenen Schaffens der Dichterin! „Natur ist Wahrheit", sagt sie, „Kunst ist die höchste Wahrheit." „Was du nicht schaffen mußt, Künstler, das darfst du nicht schaffen wollen"; „Was du zu müssen glaubst, ist das, was du willst." Eine heilige, hohe Anschauung hat sie von dem Beruf des Dichters: „Es steht etwas über unseren schaffensfreudigen Gedanken, das feiner und schärfer ist als sie. Es sieht ihrem Entstehen zu, es überwacht, ordnet und zügelt sie; es mildert ihnen oft die Farbe, wenn sie Bilder weben, und hält sie am knappsten, wenn sie Schlüsse ziehen. Seine Ausbildung hängt von der unserer edelsten Fähigkeit ab. Es ist nicht selbst schöpferisch, aber wo es fehlt, kann nichts Dauerndes entstehen; es ist eine moralische Kraft, ohne die unsere geistige nur Schemen hervorbringt; es ist das Talent zum Talent, sein Halt, sein Auge, sein Richter, es ist — das künstlerische Gewissen."

Treffende Weisheiten faßte die Dichterin auch gelegentlich zu einem kleinen Reimspruch, einer feinen lyrischen Strophe zusammen. Sie hat ja nur wenig Lyrisches geschaffen. — Ein ganzes, wenn auch noch so armseliges Leben enthüllt uns aber die kleine Novelle

in Versen „Die Erdbeerfrau", und von schlagender Kürze ist die schöne Begriffsbestimmung des Gedichtes:

Ein kleines Lied, wie geht's nur an,
daß man so lieb es haben kann,
was liegt darin? Erzähle!

Es liegt darin ein wenig Klang,
ein wenig Wohllaut und Gesang
und eine ganze Seele.

Die Lebensweisheit macht mehr als die poetische Form auch den Reiz der „Parabeln" aus. Eine von ihnen, „Die Siegerin", ist der schönste Spiegel des Schaffens und Wesens dieser edlen Frau:

Es kam einst zu einem ungeheuren, einem echten Titanenkampf. Alle Tugenden und alle Laster rangen miteinander auf Leben und Tod. In der ganzen großen Heerschar blieb nur eine unversehrt, es war eine der Tugenden, es war die Güte. Es wurde Abend und Nacht; der Streit blieb unentschieden; die Streiter lagen erschöpft. Die Güte allein wandelte über die Walstatt, munter wie ein sprudelnder Quell, lieblich wie das Morgenrot, und labte die Leidenden, und in dem Augenblicke ließen sogar ihre Feinde es gelten: „Die Stärkste bist du!"

Auch das Büchlein, das noch kurz vor dem Heimgange der reiche Geist dieser Unermüdlichen und Unermüdeten uns spendete: „Meine Erinnerungen an Grillparzer. Aus einem zeitlosen Tagebuch" (1916) bietet manchen treffenden Kernspruch der Lebensweisheit und der Menschenliebe.

Wie ein Quell, der die Leidenden, im Lebenskampfe Ermatteten labt, so sind die Werke der Dichterin selbst, erhaben über die Grenzen der Partei und der Richtung. „Keine Partei darf sie zu den ihrigen zählen," so rühmt das Doktordiplom, das ihr die Universität Wien zum siebzigsten Geburtstag verlieh, „aber sie kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, nach dem Tode Fontanes der einzige Schriftsteller der älteren Generation zu sein, der sich bei alt und jung der gleichen Anerkennung erfreut."

14. Vertreter älterer Richtungen nach 1870.

Die soeben betrachteten großen realistischen Erzähler, die vor allem der Literatur der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ihren Charakter aufprägten, beherrschten zu der Zeit, da ihre Werke eines nach dem anderen an die Öffentlichkeit traten und die Kenner aufs lebhafteste beschäftigten, keineswegs den Büchermarkt, sondern der Erfolg des Tages gehörte anderen Schriftstellern. Zunächst standen noch Scheffels „Ekkehard", Freytags „Ahnen" sowie die Zeitromane Auerbachs und Spielhagens weitaus obenan in der Wertung der großen Masse der Zeitgenossen. So wurde denn auch das literarische Schaffen selbst keineswegs durch Raabe, Storm, Keller und die wenigen, die ihnen ebenbürtig waren, beeinflußt, sondern es folgte weit mehr älteren Vorbildern. Wir erinnern uns, daß jene Jahre die Blütezeit der Butzenscheibenlyrik und des jetzt schon fast vergessenen archäologischen Romans waren. Neben den Vertretern dieser rasch aufgeblühten und rasch dahingewelkten Literaturgattung, deren Ursprung auf die großen Erfolge von Scheffel und Freytag zurückzuführen ist, stand in jenen Jahren aber noch eine Reihe von teilweise sehr fruchtbaren und begabten Nachfahren sowohl der jungdeutschen wie der neuromantischen und neuklassischen Richtung, und sie verschmolzen wohl auch alle drei in ihrer vielseitigen dichterischen Tätigkeit. — Endlich aber kommen noch jene zu keiner Zeit fehlenden unglücklichen halben Talente in Betracht, die zu geschmackvoll, um der alten Schablone zu folgen, gleichwohl unfähig sind, wirklich neue Bahnen einzuschlagen, und daher in Pessimismus und müder Resignation ihre Kräfte verzehren.

Schnell wechselten die literarischen Strömungen im neun-

zehnten Jahrhundert, und eine gesunde, kräftige Natur konnte in einem langen Dasein eine ganze Reihe Wandlungen erleben. So ragen zwei Schriftsteller noch in unsere Zeit hinein, die in ihren Ausgangspunkten noch ganz der jungdeutschen Schule zuzurechnen sind: Wilhelm Jordan und Rudolf Gottschall. Wilhelm Jordan, 1819 in Insterburg geboren, studierte 1838—42 in Königsberg anfänglich Theologie, ging aber bald zu den Naturwissenschaften über. Lebhaft beteiligte er sich an der freiheitlichen Bewegung und trat schon früh mit politischen Gedichten hervor: „Glocke und Kanone“ (1841), „Irdische Phantasien“ (1842). Wegen politischer Aufsätze und Dichtungen — „Schaum“ (1846) — aus Sachsen ausgewiesen, fand er in Bremen eine Freistatt. 1848 wurde er ins Frankfurter Parlament gewählt und trat als wackerer Streiter für die nationale Sache ein, besonders gegenüber der damals beliebten weichlichen Begünstigung der Polen; er verfocht das Erbkaisertum der Gagernschen Partei und wirkte eifrig für die Schöpfung einer deutschen Flotte; so trat er in die Marineabteilung des Reichsministeriums als Rat ein. Als die Flottenträume kläglich zerrannen, zog er sich nach Frankfurt zurück, wo er fortan bis zu seinem Tode, 1904, wohnen blieb. In den sechziger und siebziger Jahren durchzog er als wandernder Rhapsode seiner Dichtungen nicht nur die deutschen Lande, sondern auch Amerika.

Jordans Bedeutung für seine Zeit lag in dem zukunftsfreudigen Optimismus, mit dem er für die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eintrat. „Für uns sind die Erde, die Sonne und die Planeten zuverlässig gewogen worden. Uns ist es geläufig, mit dem Lichtstrahl zu zeichnen, mit dem Blitz zu schreiben, mit dem Glasprisma vor dem Fernrohr die im Sirius und Aldebaran glühenden und verdampfenden Metalle und selbst das Gas eines Nebelflecks in Weiten von Jahrtausenden Lichtzeit zu erkennen. Uns hat sich die Erhaltung der Energie als Weltgesetz offenbart, die lückenlose Verkettung von Ursachen und Wirkungen ist längst das Einmaleins unserer Vernunft.“ Für diesen beneidenswerten Optimisten schien die Welt keine Geheimnisse mehr zu bergen, und von

dem Glücksgefühl darüber, daß durch die moderne Naturwissenschaft die Geheimnisse der Welt und des Menschendaseins entsiegelt seien, ist seine große, dreibändige Weltanschauungsdichtung „Demiurgos“ (1852—54) ganz erfüllt. Nur leider sind die Verse Jordans so schlecht, daß die Dichtung trotz des heiligen Ernstes, mit dem sie vorgetragen wird, heute unbezwinglich komisch wirkt. Der Gedanke der Züchtung eines Edeltypus von Menschen spielt darin die Hauptrolle. Wie bei Spielhagen die politische Tendenz des Liberalismus, so steht in allen Werken Jordans, auch den späteren, der biologische Entwicklungsgedanke im Vordergrund. Aber wie im „Demiurgos“ kommt auch in den „Strophen und Stäben“ (1871) und in den „Andachten“ (1877) der Rhetoriker mehr als der Dichter zu Wort. Reine Lyrik wird man in beiden Büchern nicht finden; es spricht aus ihnen stets mehr ein Naturphilosoph als ein Poet.

Der Darwinismus und seine Ideen über Vererbung und Zuchtwahl, Kampf ums Dasein und Recht des Stärkeren nimmt auch in dem Hauptwerk Jordans, den „Nibelungen“ („Siegfriedssage“ 1867—68, „Hildebrands Heimkehr“ 1874), einen breiten Raum ein und zieht das alte, großartige Epos nicht zu seinem Vorteil ins Moderne. Aber auch abgesehen von dieser unglücklichen Verfärbung des gewaltigen Stoffes ist die Dichtung trotz mancher wuchtiger Stellen für uns Heutige schwer noch genießbar; der Stabreim, in dem sie geschrieben wurde, ist eine überwundene Form; vor allem aber wiegen bei Jordan Pathos, Rhetorik und Reflexion gar zu sehr vor, und seine unzulängliche Dichterkraft vermag mit modernen Ideen die Schemen der Sage nicht zu lebensvollen Gestalten umzuwandeln. Und man kann es verstehen, wenn so feinhörige und tief ins Wesen der Poesie hinableuchtende, aber auch selbst so Vollendetes schaffende Dichter wie Theodor Storm und Gottfried Keller (in ihrem Briefwechsel) eine solche Kunst eines zwar „großen Talentes“ recht derb abwiesen. „Jordan“, meint Keller, „ist gewiß ein großes Talent, aber es braucht eine hirschlederne Seele, das alte und einzige Nibelungenlied für abgeschafft zu erklären, um seinen modernen

Wechselbalg an dessen Stelle zu schieben." Sein Bestes lieferte Jordan schließlich noch im leichten Lustspielgenre mit den drei Versdramen: „Die Liebesleugner" (1855), „Tausch enttäuscht" (1856) und „Durchs Ohr" (1870) und schloß ab mit zwei gedankenschweren Zeitromanen: „Die Sebalds" (1885) und „Zwei Wiegen" (1887). Eine großzügige, die höchsten Probleme umspannende Seele wohnte in Jordan; doch auch Größeren mißlang das heiße Streben, Wissenschaft und Poesie in vollwertigen, tendenzfreien Werken zu vereinigen.

Gleich Jordan hat auch der ihm wesensverwandte Rudolf Gottschall, geb. 1823 in Breslau, gest. 1909 in Leipzig, im wesentlichen nur eine journalistische Begabung. Freilich kann man von ihm nicht wie von Jordan sagen, daß er zu Großes anstrebte; jedes Mittel zum Erfolg war ihm recht, doch war ihm der Erfolg nie recht treu. Infolge seiner Beteiligung an der Politik in den vierziger Jahren der akademischen Laufbahn entfremdet, wandte sich Gottschall ganz der literarischen Tätigkeit zu. Außer drei Bänden Gedichte (1845, 1868, 1874), von denen sich wenig anderes sagen läßt, als daß in ihnen die Rhetorik die Poesie überwiegt, besitzen wir von ihm eine Reihe von Epen, Dramen — darunter das nach Scribeschem Muster geschriebene wirksame Lustspiel „Pitt und Fox" (1854) — und mehrere historische Romane. Der bemerkenswerteste davon — „Im Banne des schwarzen Adlers" (1876) — führt uns mit dem schwungvollen Pathos, das Gottschall eigen ist, in die Jugendzeit des prinzlichen Philosophen von Rheinsberg und in die Zeit des ersten schlesischen Krieges. Die Zeitgeschichte spiegelt der Roman „Das goldene Kalb" (1880). Er hat kaum Anspruch auf einen höheren Rang als die sensationellen Machwerke Gregor Samarows — eigentlich Oskar Meding (1828—1903) —, des Verfassers des Romans „Um Zepter und Kronen" und ähnlicher, lediglich auf Spannung berechneter Unterhaltungsbücher.

Eine Stufe höher als die Romane Gottschalls stehen die Zeitromane August Niemanns (geb. 1839 in Hannover). Mit guter Beobachtungsgabe ausgestattet und mit dem Leben der höheren Gesellschaftskreise wohl vertraut, hat dieser fruchtbare Schriftsteller

in seinen zahlreichen Romanen — „Bakchen und Thyrsosträger“ (1882), „Die Grafen von Altenschwerdt“ (1883), „Eulen und Krebse“ (1888), „Volldampf voraus“ (1892) —, in denen er uns bald in die Kreise Lassalles, bald in die Welt der Aristokratie und der Hoch-Finanz oder auch des Buchhandels, endlich auch in das Seemannsleben versetzt, wenn auch nicht hohe künstlerische Werte, so doch fesselnde und anschauliche Zeitbilder zu schaffen verstanden.

Für den historischen Roman, den auch Jordan und Gottschall nebenbei pflegten, wurden die siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine verhängnisvolle Zeit. Alexis, Meinhold, Scheffel, Freytag, C. F. Meyer bewiesen durch ihre Werke, daß der historische Roman unter den verschiedenen Gattungen der erzählenden Dichtung seine volle Berechtigung hat. Aber wie im Zeitroman die politische oder sozial-ethische Erörterung ein schlechter Ersatz für die mangelnde psychologische Kunst des Dichters ist, so wird der historische Roman durch die sich breit machende, echte oder auch falsche Wissenschaft ihrer Verfasser entwertet. In jenen Jahren überschwemmte den deutschen Literaturmarkt eine Flut historischer oder auch archäologischer Romane, deren Verfasser zwar ganz tüchtige Gelehrte und Forscher gewesen sein mögen, aber als Dichter durchaus ihren Beruf verfehlt hatten. Schon in den dreißiger Jahren hatte ein ausgezeichneter Philologe, Wilh. Ad. Becker (gest. 1846 in Meißen), in zwei gelehrten Darstellungen, die aber die Form der Erzählung hatten — „Gallus oder römische Szenen aus der Zeit Augusts“ und „Charikles oder Bilder altgriechischer Sitte“ —, das griechische und das römische Altertum behandelt. Dieses Vorbild schwebte, wie es scheint, dem Leipziger Ägyptologen Georg Ebers (geb. 1837 in Berlin, gest. 1898 in München) vor, als er im Jahre 1864 mit seinem ersten Roman aus dem alten Ägypten, „Eine ägyptische Königstochter“, hervortrat, den er in die Zeit des Königs Psammetich und der Unterjochung seines Reiches durch die Perser verlegte. Die mit lebhaften Farben geschilderte orientalische und antike Kulturwelt und die reiche Fülle fremdartiger Bilder fesselten die Leserwelt; es ließ sich auch dem Buche, obschon

es in einer gespreizten, unkünstlerischen Sprache geschrieben und maßlos breit gehalten war, ein gewisses Verdienst nicht absprechen. Der Erfolg, den es fand, veranlaßte nun aber leider den Verfasser, auf dem einmal mit Glück betretenen Wege weiterzuschreiten, und seit Mitte der siebziger Jahre folgte ein mehrbändiger, der ägyptischen Geschichte entnommener Roman dem andern, 1877 „Uarda", 1878 „Homo sum", 1879 „Die Schwestern", 1880 „Der Kaiser", 1885 „Serapis"; gelegentlich machte der erfolgreiche Schriftsteller auch einen Abstecher in die ältere deutsche Geschichte und entlehnte dieser die Romane: „Die Frau Burgemeisterin" (1881), „Barbara Blomberg" (1896). Ägyptisch oder auch mittelalterlich war aber in allen diesen Romanen des fruchtbaren Verfassers nur das Kostüm und die Lokalfarbe; dagegen fehlte ihm vollständig die dichterische Kraft, den aus Staub und Moder der Pyramiden hervorgeholten Menschen wirkliches Leben zu geben. Selbst der beste von Ebers' ägyptischen Romanen, „Homo sum", hat nur in dem Paulus eine Gestalt, die uns als psychologisch einigermaßen glaubwürdig anmutet. Gleichwohl war Ebers mehr als zwei Jahrzehnte einer der beliebtesten Modeschriftsteller, und seine Bücher, die mit erstaunlicher Pünktlichkeit Jahr für Jahr zur Weihnachtszeit erschienen, fanden eine ungemeine Verbreitung. Kein Wunder, wenn die Lorbeeren des Ägyptologen auch andere Gelehrte zu Versuchen auf dem Gebiete des historischen Romans reizten. Schon früher hatten Bulwer in „The last days of Pompeii" und Kingsley in „Hypatia" die römische Kaiserzeit zum Gegenstand fesselnder und gedankenreicher Romane gemacht. Hier setzte nun der durch seine „Neutestamentliche Zeitgeschichte" bekannte, liberal gerichtete Heidelberger Theologe Adolf Hausrath (1837—1909) ein und schrieb unter dem Decknamen „George Taylor" eine Reihe von Romanen — „Antonius" (1880), „Klytia" (1883) —, die zwar die Ebersschen an Geschmack und auch an psychologischer Wahrheit überragten, aber doch, mit künstlerischem Maße gemessen, keine dauernde Bereicherung der Literatur bedeuteten. Mit noch größerem Erfolg bearbeitete Ernst Eckstein (geb. 1845 zu Gießen, gest. 1901 zu

Dresden) die römische Kaiserzeit in seinen scharf gewürzten Romanen „Die Claudier“ (1881), „Prusias“ (1887), „Nero“ (1889); indem er den Sittenverfall der römischen Kaiserzeit zeichnete, schien der Dichter selbst sich an der Üppigkeit seiner Schilderung zu berauschen. Denselben Eindruck hat man auch bei gewissen Partien des vielgelesenen historischen Romans von Felix Dahn, „Ein Kampf um Rom“, der den Todeskampf der Ostgoten in Italien zum Gegenstande hat. Felix Dahn (geb. 1834 in Hamburg, gest. 1912 in Breslau) wuchs in München auf, wo sein Vater und seine Mutter am Hoftheater tätig waren, wurde noch in seinen Studienjahren in den Kreis der Münchener Dichter gezogen, doch blieb er dem erwählten Studium des deutschen Rechts und der germanischen Rechtsgeschichte treu und lehrte diese Fächer an den Universitäten München, Würzburg (seit 1865), Königsberg (seit 1872) und Breslau (1887—1908). Dahns Gedichte, unter denen manche einen frischen patriotischen Ton haben, seine Balladen, darunter recht wirkungsvolle, wie „Die Mette von Marienburg“, „Der Königsbronn in Dunsadel“, und auch sein Epos „Sind Götter?“ (1873) hatten den Dichter nur in engerem Kreise bekannt gemacht. Erst „Ein Kampf um Rom“ (1877) lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Eine ganze Reihe anderer historischer Romane ließ der fruchtbare und fleißige Schriftsteller dem ersten folgen: „Odhins Trost“ (1880), „Die Kreuzfahrer“ (1884), „Bis zum Tode getreu“ (1887), „Was ist Liebe?“ (1887), „Julian der Abtrünnige“ (1894). Die „Kleinen Romane aus der Völkerwanderung“, deren erster „Felicitas“ 1882 erschien, umfassen allein dreizehn Bände. Aber die Zahl und der Erfolg der Erzählungen Dahns stehen im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Wert. Dahn besitzt zwar Pathos genug, um jugendliche Gemüter in prunkenden Einzelbildern zu packen, aber an Unwahrscheinlichkeit und romantischer Phantastik überschreiten seine rasch und flüchtig hingeworfenen, mit breiten archäologischen Schilderungen durchflochtenen Erzählungen alles erlaubte Maß. Dahn verzichtete mehr und mehr auf jede künstlerische Wirkung und suchte nur noch den Augenblickserfolg. So ist denn die Zeit auch vollständig über ihn zur Tagesordnung übergegangen.

Mit den genannten Schriftstellern ist die Reihe derjenigen, die in den achtziger Jahren auf dem Gebiet des historischen Romans tätig waren, nicht abgeschlossen. Adolf Stern (1835—1907), der treffliche Literarhistoriker und Essayist, schrieb auch einige wirklich wertvolle historische Erzählungen, wie „Die letzten Humanisten" (1881) und „Camoëns" (1886), aber sie blieben unverdientermaßen ziemlich unbeachtet. Ein bedeutsames Bild von den Gesellschaftszuständen seiner eigenen Zeit und von einem in Begeisterung und in Enttäuschung zugleich verbrachten Leben enthüllt uns der nachgelassene Roman „Die Ausgestoßenen" (1911); herb und bitter ist die Kritik, die hier einer von denen übt, die aus der Welt des Mammons, der Hinterlist und Schurkerei und des wissenschaftlichen Cliquentums „ausgestoßen" sind; zu künstlerischer Höhe erhebt sich der Roman in der Darstellung des Selbstmordes des ideal gerichteten Gelehrten Römhild und seiner Gattin. Wie Sterns geschichtliche Erzählungen, so fanden auch der Stauferroman „Caracosa" (1893) von Alfred Dove und der Roman „Bernhard von Weimar" von Hans Blum, dem wir auch eine groß angelegte Bismarckbiographie verdanken, unverdientermaßen nur eine kleinere Zahl von Lesern. Auch Adolf Glaser (geb. 1829 zu Wiesbaden) ist hier zu nennen mit den historischen Romanen „Schlitzwang" (1878), „Wulfhilde" (1885), „Savonarola" (1883), Ludwig Laistner (1845—96) mit den „Novellen aus alter Zeit", und endlich der Kurländer Th. Herm. Pantenius (1843—1915), dessen geschichtlicher Roman „Die von Kelles" (1885) unter seinen mannigfachen Erzählungen weitaus die beste ist.

Auf dem Gebiete der historischen Novellistik entfaltete noch ein Dichter eine große Fruchtbarkeit, der in mancher Beziehung ebenfalls von den Münchenern stark beeinflußt war, Wilhelm Jensen (geb. 15. Februar 1837 zu Heiligenhafen in Holstein). Er studierte erst Medizin, dann Philosophie und verlebte einige Jahre in München im Kreise von Geibel und Heyse, übernahm 1868 in Stuttgart die Redaktion der „Schwäbischen Volkszeitung", war dann Redakteur in Flensburg und wandte sich endlich 1872 ganz der Dichtung zu,

zuerst in Kiel, seit 1876 in Freiburg i. Br., dann von 1888 an abwechselnd in München, Florenz und Prien am Chiemsee lebend; hier ist er am 24. Nov. 1911 auch gestorben. — Nachdem er schon mehrere von weicher Stimmung und Heideluft durchwehte Novellen veröffentlicht hatte, die unverkennbar unter dem Einflusse Storms geschrieben waren, gab er „Lieder aus Frankreich" (1870) und die von Blühen und Verwehen, von Weltverneinung und Weltbejahung kündenden Terzinen „Um meines Lebens Mittag" (1872) heraus; ihnen folgten episch-lyrische Dichtungen von eigenartigem Reiz („Ein Skizzenbuch" 1884). Jensen ist ein ausgesprochen lyrisches Talent; die besten seiner Gedichte finden sich in der Sammlung „Vom Morgen zum Abend" (1897) vereinigt. Von Nachteinsamkeit und Herbstsehnsucht, von Weltallsschönheit und Sterbenstraurigkeit weiß der Dichter anmutig und zart in wohllautenden Rhythmen zu singen. Die Tageshelle klaren, vorurteilslosen Denkens ist nicht seine Stärke. Etwas Verschleiertes, Träumerisches, Sehnsuchtvolles, Schwermütiges, wie in der Strophe

Über die Heide
gab mir ein schweigendes Weib Geleit,
Frau Herzeleide.

durchzieht die ganze Lyrik Jensens, und ein Ton klingt vor, der in uns etwas wie eine Ahnung erweckt, daß ein Tag einst kommen muß, wo alles verlischt. — Auch unter den späteren Prosadichtungen Jensens zeichnen sich mehrere durch echt lyrische Stimmung aus; wir nennen die feine, von Meeres- und Strandpoesie und echter Tragik erfüllte und doch in Lebens- und Liebeslust leuchtende Novelle „Eddystone" (1872) und die geschichtlichen Erzählungen „Karin von Schweden" (1878), „Aus den Tagen der Hansa" (1885), „Aus schwerer Vergangenheit" (1888). Das Schaffen aber ward dem Dichter, wie es scheint, zu leicht; das wurde sein Unheil. Bald nahm er sich in unermüdlicher Fabulierlust nicht mehr die Mühe zu feilen, sondern warf Novelle um Novelle, Roman um Roman an die Öffentlichkeit. Unter seinen größeren Romanen sind „Nirwana" (1877) und „Runensteine" (1883) wenigstens der Erwähnung wert. In diesem

umfängt uns die Todeseinsamkeit der Hallig in Windeshauch und Wellenrauschen, in Sturmestoben und Wogenbrausen; die Steine werden zu Symbolen der Geschehnisse, und die Heldin erhebt sich in ihrer Liebe zu wirklicher Größe; die zweite Hälfte des Romans verliert und verflacht sich. In „Nirwana" berauscht der Dichter sich und die Leser durch üppige, lichtflimmernde Bilder in der Schilderung des Vernichtungswahnsinns vertierter Massen zur Revolutionszeit; ein Hauch der Decadenz, wollüstiger Freude an Vergänglichkeit und Verwesung weht hier wie auch sonst oft bei Jensen. Die Romane, die Jensen in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens massenhaft hinausgehen ließ, verwirren oder ermüden durch ihre Breite, ihre Phantastik, ihren nachlässigen Aufbau, ihren unerfreulichen Stil. Wohl gelingt es dem Dichter noch ab und zu, mit seiner farbenreichen Phantasie ein anmutiges Stimmungsbild zu entwerfen, besonders aus der Natur, von Sand und Strand, von Moor und Marsch und heißen Sonnenländern; seine Menschen jedoch mißlingen ihm immer mehr, sie wandeln wie im Traum oder verfallen plötzlicher Sinnesverwirrung, die Erlebtes und Erträumtes ineinander mischt. In der Entwicklung der Charaktere fehlt die psychologische Lebenswahrheit und Folgerichtigkeit; ungeahnte Fügungen, rätselhafte Vorgänge und märchenhafte Zufälle trüben die Glaubhaftigkeit; die Linien der Charakteristik verschwimmen in vagem Wortklang.

An Dahn und Jensen schließen wir noch einen dritten aus der Münchener Schule hervorgegangenen Dichter an, dessen von Natur nicht unbedeutendes Talent, gleich dem der beiden vorgenannten, infolge des Übermaßes an Schaffenslust verflachte, — Hans Hopfen (geb. 1835 in München, gest. 1904 in Groß-Lichterfelde bei Berlin). Er wurde von Geibel in dem „Münchener Dichterbuch" von 1862 in die Literatur eingeführt mit der Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht" — einer Schöpfung von urwüchsiger Frische und derber Kraft:

Wohl manch ein Mann, wohl manch ein Held
geht um in deutschen Weisen,

wir wollen den, der Treue hält,
vor allen andern preisen,
der trotz Verrat und Hochgericht
von seinem Wort kein Jota bricht.

Einige erzählende Dichtungen Hopfens, „Der Pinsel Mings“ (1868) und „Die falsche Gräfin“, erinnerten in manchem an Heyses Versnovellen. Durch virtuose Erzählergabe und burschikosen Humor zeichneten sich die „Bayerischen Dorfgeschichten“ und „Der alte Praktikant“ (1878) sowie „Die Geschichten des Majors“ (1879) aus. In der Erzählung „Der letzte Hieb“ (1886) oder in der Burleske „Die fünfzig Semmeln des Studiosus Taillefer“ (1891) verrät sich noch das liebenswürdige Temperament des alten Korpsstudenten, im Grunde sind es aber doch bedeutungslose Werke. Mehr und mehr verwilderte Hopfens naturkräftiges Erzählertalent und verlor sich in Gesuchtheit. Zum Unheil wurden dem Dichter die Erfolge, die er sogleich zu Anfang seiner Laufbahn mit einigen in Frankreich spielenden pikanten und dekadenten Romanen — „Verdorben zu Paris“ (1867) und „Arge Sitten“ (1869) — erzielt hatte. Indem er dieses Gebiet weiter ausbaute, verfiel er der Vielschreiberei wie so mancher vor ihm und hatte rasch das bescheidene Kapital an Ansehen vergeudet, das ihm einige urwüchsige Leistungen seiner Jugendzeit gewonnen hatten.

Eine literarische Erscheinung von wesentlich anderem Schlage als Dahn, Jensen und Hopfen ist Adolf Wilbrandt, den wir hier anreihen, da auch er den Charakter der Münchener Schule nicht verleugnet, von der er ausgegangen ist, wenn er auch später selbständige Bahnen einschlug. Wenn von den eben genannten gesagt werden mußte, daß ihre Entwicklung sich in absteigender Linie bewegte, so gilt von Wilbrandt das Gegenteil. Der Gefahr, der er eine Zeitlang, während seiner Wiener Epoche, ausgesetzt war, den Verlockungen einer dekadenten Richtung zu verfallen, die dort in Leben und Kunst immer mehr Einfluß gewann, entzog er sich rechtzeitig, indem er in seine mecklenburgische Heimat zurückkehrte. Die Gedanken- und Erziehungsromane, die Wilbrandt

in den letzten zwanzig Jahren veröffentlichte, zeigen uns den Dichter in fortschreitender Klärung, immer voll jugendlichen Strebens nach hohen Zielen, und was man auch einwenden mag gegen manche unnötige rhetorische Aufputzung in seinen Werken, gegen die etwas gewaltsamen Weltverbesserungstendenzen und auch gegen die immer wieder hervortretende Neigung zu einer stark romantisch umsponnenen Handlung, man wird sich durch Wilbrandt doch vielfach zum Nachdenken angeregt und durch die anmutige Form auch gehoben fühlen.

Adolf Wilbrandt ist als Sohn eines Philologen und Universitätslehrers 1837 in Rostock geboren, kam als Studierender in Berlin in das Kuglersche Haus, wurde 1859 von Geibel und Heyse nach München gezogen; er übernahm die Redaktion des Feuilletons der von Karl Brater begründeten, den deutsch-nationalen Gedanken vertretenden „Süddeutschen Zeitung" und begleitete die Zeitung 1864 auch bei ihrer Übersiedelung nach Frankfurt a. M., hielt sich dann krankheitshalber mehrere Jahre in Italien auf, hauptsächlich mit Kunststudien beschäftigt, und siedelte nach seiner Wiederherstellung 1871 nach Wien über, wo er von 1881 bis 1888 Leiter des Hofburgtheaters war. Ein dauerndes Verdienst erwarb er sich hier durch seine meisterhafte Bühneneinrichtung des zweiten Teiles von Goethes Faust. In Wien verheiratete sich Wilbrandt mit der Schauspielerin am Burgtheater, Auguste Baudius. 1889 zog er sich in seine Vaterstadt Rostock zurück, wo er bis zu seinem Tode (1911) rastlos schriftstellerisch tätig war.

Wilbrandt begann sein literarisches Schaffen mit der 1863 erschienenen vortrefflichen Biographie Heinrichs von Kleist, der er später auch noch kleinere Biographien Fritz Reuters und Hölderlins folgen ließ. Sein erstes dichterisches Werk war der dreibändige Roman „Geister und Menschen" (1864), der stark in Gutzkows Bahnen wandelt und alle damals die Welt bewegenden Zeitfragen behandelt. Nach längerer Pause, in der nur die noch heute ihren Wert behauptenden Bühnenübersetzungen Sophokleischer und Euripideischer Dramen erschienen, trat Wilbrandt 1869 und 1870 mit

zwei Bänden Novellen hervor, denen er 1875 einen dritten und 1882 einen vierten Band, „Novellen aus der Heimat", folgen ließ. Es waren fein durchgebildete Sachen von schönem Adel der Form und schlichtem, fesselndem Vortrag, ziemlich nahe verwandt der Art Paul Heyses; besonders Stücke, die auf dem mecklenburgischen Heimatboden spielen, wie „Johann Ohlerich", „Der Lotsenkommandeur" und „Der Mitschuldige", erheben sich zu meisterlicher Höhe; in einigen anderen, wie in der „Königin von Kastilien", weht eine etwas schwüle Stimmung. Ein heikles Problem behandelt die 1875 erschienene humoristische Erzählung „Fridolins heimliche Ehe": Fridolin, eine feminine Natur, neigt mehr zur Ergänzung des eigenen Wesens durch Anlehnung an einen Freund als durch die Liebe einer Frau. Dem Dichter hat hier sein Rostocker Jugendfreund, der Kunsthistoriker und Dichter Friedrich Eggers (gest. 1872), als Urbild gedient. Schon früh wandte sich Wilbrandt auch der Bühne zu, die er sich schon 1872 durch das Kulturkampfdrama „Der Graf von Hammerstein" und durch einige rasch nacheinander folgende, zwar gefällige, jedoch nicht bedeutende Lustspiele, „Die Vermählten", „Die Maler", den Einakter „Jugendliebe", das Drama „Assunta Leoni" eroberte. Unerfreulich wirken die Römertragödien: „Gracchus der Volkstribun", „Arria und Messalina" (1874), „Nero" (1876); sie haben — wie auch das Drama „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1882) — einen gewissen heißen Hauch der Makartzeit eingefangen. Aber auch die Tragödien, die hiervon frei sind, „Eidgenossen", „Kriemhild", „Giordano Bruno", „Timandra" — eine schöne Huldigung für Sokrates, mehr im Dialog als in geschlossener Dramenform —, hatten keinen dauernden Erfolg auf der Bühne. Nur ein Drama Wilbrandts vermochte sich längere Zeit auf den Brettern zu behaupten, und zwar ein reines Gedankendrama: „Der Meister von Palmyra" (1889). Das Ahasvernsmotiv ist hier mit der Künstlersehnsucht, ewige Werke zu schaffen, eigenartig verschmolzen; zum Nachteil des Werkes aber treten diese beiden Motive in dem weiteren Verlauf des Stückes erheblich zurück hinter dem neu eingeflochtenen der Seelenwanderung, und die Fäden der Hand-

lung sind zu dünn, um die schweren gedanklichen Gewichte, die der Dichter daran gehängt hat, zu tragen.

Eine symbolische Gestalt unter dem Namen Pausanias, der Leidenstiller, wie ein griechischer Dichter den Tod nennt, gehaßt und gefürchtet von den einen, von den anderen als ein Tröster und Lichtbringer begrüßt, schreitet feierlich gemessenen Schrittes durch die Dichtung. „Fallen muß das welke Laub," verkündet er, „damit andres keim' und wachse!" Er höhnt die Staubeskinder, die, wie die Meeresschnecken am schlüpfrigen Gestein, angeklammert am Dasein kleben. Er fragt, wer denn verbürge, daß er, der Tod, der letzte von allen Schlummern sei — daß

dieſe Hand
nicht langsam, leise — oder knarrend auch —
die Tür nur öffnet, die ins Freie führt?
Ins Andere? Ins — — — wer weiß es?

Doch einer, Apelles, ein Held im Kampf gegen die Perser und ein großer Künstler, möchte sich „ein Leben ohne Ende ertrotzen", um immer Neues, immer Vollendeteres zu schaffen. „Ich drücke mir das Leben bräutlich, ewig, fest ans Herz." Und die Götter gewähren's ihm. Alles um ihn wechselt. Die alten Tempel und Säulen werden umgestürzt, der Christengott triumphiert über Zeus und die andern Götter des Olymp; Julian der Abtrünnige kehrt zurück zu diesen, und von neuem siegt die Lehre Jesu, — nur Apelles bleibt der gleiche und belauscht, allmählich klarer sehend, eine andre wundersame Wandlung. Die holde Märtyrerin Zoe, zu der ihn einst Mitgefühl und Liebe hingezogen haben und die vor seinen Augen unter Steinen und Pfeilen seiner Mitbürger in den Tod sank, erkennt er verwandelt wieder in allen denen, an die er im Laufe der Zeit sein Herz gehängt hat und die er alle hat verlieren und betrauern müssen: in der römischen Hetäre Phöbe, in seiner Gattin Persida, in dem holden Jüngling Nymphas. Am Ende wünscht und erfleht er von Pausanias nur eins, wenn er nicht sterben solle: „Gib mir Vergessenheit!" Da sieht er Zenobia, ein bleiches Weib, in Schwarz gehüllt, der ein Erdsturz zwar

Mann und Kind erschlagen hat, der aber Gottes Gnade — wie das Volk glaubt — Vergessenheit gewährte. Auch in ihren Zügen erkennt er Zoe wieder. Fragend steht er den wechselnden Gestalten gegenüber, die sein Leben blühen und vergehen sah:

Tritt mir hier neu geformt der Geist entgegen,
der euch durchlebte? Der von Form zu Form
sich in den Weg mir stellte, wie um mir
zu sagen: während du dich klammertest
an diese Form, die sich Apelles nannte,
und dich als leeren Schatten überlebst,
durchschritt ich Form auf Form, in Zickzackbahnen
doch weiterschreitend, meinem Ziele zu?

Ihn erfaßt die Ahnung: Das Einzel-Ich, diese kleine Welle im lebenwimmelnden Meer der Ewigkeit, das Gott nur ausfüllt, kann, wenn es dauern sollte, nur im Wechsel blühen, von Form zu Form sich erweiternd, läuternd, allmählich Gott entgegenreifend. Da naht sich ihm Zenobia und legt die kühle Hand ihm an die Schläfe mit den Worten:

Erlösung dem, der, lang geprüft,
des Lebens Rätsel und des Todes Lehre faßte!

Sie kühlt des Lebens Glut in ihm, Ruhe kommt über ihn, der Leidenstiller Tod naht in der Gestalt des Pausanias, und Apelles spricht sterbend zu ihm:

Noch eine Hand berührt mich; kalt. — Du bist's. — — Ich danke dir.

Das Problem, das er sich gestellt hatte, zu lösen und einen rein gedankenmäßigen Inhalt in die Form eines bühnenwirksamen Dramas zu zwingen, ist Wilbrandt trotz aller Schönheiten, an denen es im „Meister von Palmyra" nicht fehlt, nicht gelungen. Es scheint aber, daß der Dichter erkannte, daß für Weltanschauungs- oder Gedankendichtungen, wie er sie in der Seele hegte, der Roman die geeignetere Form sei. Und so veröffentlichte er seit dem Jahr 1890 eine Reihe von Romanen, von denen jeder irgendein Problem behandelt, das den Dichter gerade beschäftigte. Dabei ist das Eigentümliche, daß er — ähnlich wie dies schon Spielhagen versuchte — bei Zeichnung des Charakters seiner Helden und Heldinnen sich an

ein lebendiges Vorbild anzulehnen liebt, wie es eben gerade die öffentliche Aufmerksamkeit beschäftigt. Bei „Hildegard Mahlmann" schwebt ihm die von Herman Grimm entdeckte Volksdichterin Johanna Ambrosius vor Augen, bei „Hermann Ifinger" der Maler Makart, Graf Schack und auch Lenbach, bei Helmut Adler in der „Osterinsel" Nietzsche, bei dem Helden des Romans „Die Rothenburger" gar der Naturarzt und Orthopäde Hessing. Fast allen den Romanen Wilbrandts liegt auch eine gewisse erzieherische Tendenz zugrunde, bei einigen tritt sie beherrschend in den Vordergrund; so schon in der anspruchslosen und anmutigen Erzählung „Meister Amor", dem 1880 entstandenen Vorläufer von Wilbrandts Romanen. Ein gewesener Schauspieler, Hillmann, der eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich hat, adoptiert aus Berechnung ein junges Mädchen, Ada, um sie zur Schauspielerin heranzubilden. Der Drill soll ein „Wunderkind" zustande bringen, doch dies gelingt dem heftigen Manne nicht, da er von einem tieferen Verständnis der Kinderseele weit entfernt ist; und als Ada die Julia nicht so leidenschaftlich darstellt, daß die Zuschauer erwärmt werden, sinkt mit dem schönen Traume der Alte selbst verzweifelnd zusammen. Ada entflieht und trifft mit einem früheren Schüler Hillmanns, Berger, zusammen. Da die beiden einander schon früher zugetan waren, führt sie nun „Meister Amor" den rechten Weg. Berger dramatisiert das Schicksal Adas, und unter dem Einflusse Amors stehend, erringt sie großen Erfolg — die letzte und schönste Freude für den alten Hillmann. — Auch „Hildegard Mahlmann" (1897), „Der Sänger" (1899), „Irma" (1905) können Erziehungsromane genannt werden: in der ersten der drei Erzählungen handelt es sich um die Wandlung einer kleinen Schneiderstochter zur „Volksdichterin", im „Sänger" um die Ausbildung eines Schlossergesellen zum Vortrags- und Gesangskünstler, in „Irma" um die Entwicklungsgeschichte einer Sängerin. Es steckt in der Ausführung aller dieser Romane viel Gutes und Schönes, freilich auch manches überflüssige Beiwerk, das der Klarheit und Wirkung Eintrag tut. Eine Lieblingsidee Wilbrandts ist es, zu zeigen, wie „schiefgewachsene"

Menschen durch die Erziehung gerade werden können. Dieser Gedanke liegt besonders einem — übrigens selbst etwas schiefgewachsenen — Romane, „Vater Robinson“ (1898), zugrunde.

An künstlerischem Gehalt höher als die genannten Erziehungsromane stehen die eigentlichen Gedankenromane Wilbrandts, die Romane, in denen er sich zur Aufgabe stellt, gewisse ihn vornehmlich beschäftigende Ideen zu entwickeln. Entwicklungs- und Erziehungstendenzen spielen aber auch in diese Schöpfungen hinein. In „Adams Söhnen“ (1890) wird wie im „Meister von Palmyra“ der Gedanke der Seelenwanderung behandelt, in Karl Wittekind, dem Helden des Romans, aber zugleich das Charakterbild eines echt deutschen Mannes, eines Menschen, in dem Festigkeit des Wollens, freier Blick und ein reines Herz sich zusammenschließen, liebevoll gezeichnet. In „Hermann Ifinger“ (1892) gilt es eine Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Naturalismus in der Kunst, das damals die Gemüter bewegende Problem; für manche Länge in den Erörterungen und für große Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung entschädigt aber auch hier die Art, wie die Läuterung des Helden aus trüber Unklarheit, auch in sittlichen Dingen, zu edlem Menschentum sich vollzieht. Auch der „Dornenweg“ (1894) stellt das Reifen eines suchenden Menschen dar; der Held des Romans muß erst den Dornenweg wandeln, ehe er die Rosen gewinnt. Sein Bestes auf diesem seinem Lieblingsgebiet, dem Gedankenroman, erreicht Wilbrandt in der „Osterinsel“ (1900). Um an einem Beispiel die Wilbrandtsche Art zu kennzeichnen, möge eine Inhaltsangabe dieses Werkes folgen.

In einer alten deutschen Hafenstadt — man schreibt das Jahr 1881 — sitzt Dr. Helmut Adler am Sarge seiner Frau. Aus seinem Schmerze, der alles Weiche und Milde in ihm ertötet, ersteht ihm eine eigene Philosophie. Sein Schwager, den der gleiche Verlust zu Schopenhauer geführt hat, preist ihm diesen als „profunden“ Menschen: doch Adler begehrt in wildem Zorne auf: „Ein kranker Mensch! Seid ihr denn Germanen? Seid ihr ein männlich Volk? Dies ist nicht die Stunde, um am Leben zu hängen; aber

für euer schwächliches Desertieren fehlt mir doch der Sinn. Könnte ich doch jedem Deutschen diesen Dorn im Fleisch, diesen Schopenhauer, aus dem Leibe reißen! Wir wären ein gesünderes Volk." Als Adler allein ist, klagt er weiter die trostlose, greisenhafte Zeit an; in seiner erregten Phantasie taucht ihm aus dem endlosen Meer eine Insel — die Osterinsel — auf; dort wandelt er mit der Toten in stiller Einsamkeit und befindet sich auf dem Gipfel eines Berges. Doch plötzlich steht alles in Flammen, — einen Riesenphönix sieht er der Asche entsteigen. Er selbst will nun den Menschen — den Affenmenschen — zurufen: „Werdet Göttermenschen! Verjüngt euch wie der Phönix!" Nach chaotischem Durcheinander wird es hell und klar in seinem fernschauenden, ahnungs- und hoffnungsvollen Sinn. Und er schleudert die ersten Phönixschriften in die Welt und findet Jünger, einen jungen Arzt, Dr. Schweitzer, und einen lustigen Musiker, der am liebsten des Meisters Traum von der Osterinsel in Musik setzen möchte. Das Hirn des neuen Propheten — er ist eine dem Dichter leider stark mißlungene Karikatur Nietzsches — wird unter Morphiumzwang immer exaltierter und krankhafter; er will nichts mehr von Mitleid und Christentum wissen, preist die Griechen und die Renaissance, will den Vollmenschen in Kraft und Größe züchten und eine Auslese nach der Osterinsel führen. Auch der Umgang mit ihm wird immer schwieriger. Den Arzt, der ein echter Hausfreund geworden ist, und seine eigene Tochter Malwine stößt er von sich, dagegen nimmt er den verbummelten Sohn seines Schwagers, des Schopenhauerianers, der ihn finanziell aussaugt, trotz der Fehden, die er mit dessen Vater führt, in sein Haus auf. Es dauert lange, bis Adler erfährt, daß sein Neffe seine Ideen zum Nutzen des Sozialismus verdreht — er tritt in Berlin in einer Volksversammlung ihm entgegen, wird niedergeschlagen und siecht zu Hause dahin; Schweitzer zieht aus Adlers Philosophie den Schluß, daß die „Osterinsel" nicht draußen, sondern im Menschen selbst gesucht werden müsse. Diese wahre Osterinsel vor der Welt behüten, mit aller Liebe in sich hegen und pflegen, alle ihre Keime entwickeln — nicht durch Abtötung, Verstümpelung, sondern mit Erden-

lust, Weltsinn, rechter Umarmung des Lebens —, das sei die Aufgabe des Lebens. Der Roman schließt, hoffnungsfreudig alles Ungemach zum Glück wendend, mit Dr. Schweitzers und Malwinens Verlobung.

Noch eine ganze Reihe von Romanen hat Wilbrandt außer den genannten in dem Zeitraum von 1890 bis 1910 geschaffen. Die Verbindung von pädagogischer Lehrhaftigkeit, philosophischem Spekulationsdrang, üppig gestaltender Phantasie und angebornem Künstlertum, das ist es, was die besondere Eigenart des Dichters macht. Und noch eins gesellt sich als wesentlich dazu, nämlich der unerschütterliche Optimismus seiner Weltanschauung. Damit stellt sich Wilbrandt in bewußten Gegensatz zu einer modischen Zeitkrankheit, die nach 1870, wie ein Rückschlag nach dem stolzen Aufschwung der Nation, zumal in künstlerischen und literarischen Kreisen um sich griff. Die Philosophie von Schopenhauer und Eduard von Hartmann war daran nur mittelbar beteiligt; viel stärker beeinflußt als von jener war die pessimistische Strömung, soweit sie sich in der Literatur zeigte, jedenfalls von den weltschmerzlichen Poeten der Zeit vor 1848, von Heine und Lenau. Von Heine erbte sie aber nicht nur die Weltschmerzstimmung, sondern auch die Blasiertheit und die Koketterie, das Tändeln mit der süßen Sünde. Der erfolgreichste Nachfolger Heines in diesem Sinne war Eduard Grisebach (geb. 1845 zu Göttingen, gest. 1906 in Berlin). Grisebach stand bis 1889 im deutschen Konsulatsdienst, in Smyrna, Mailand und Rom, sah viel von der Welt und lernte den „Hautgout" des Lebens der feineren Stände gründlich kennen. Sein bekanntestes Werk ist „Der neue Tanhäuser", der zuerst 1869 als schmales Bändchen von fünfzig Seiten erschien, es dann bis auf zweihundert Seiten und bis 1901 auf einundzwanzig Auflagen brachte. Auf dem Titel stand als Motto das tiefsinnige Wort Meister Eckharts: „Die Wollust der Kreaturen ist gemenget mit Bitterkeit." Durch die pikante Grazie flüssiger Rhythmen, in der die Wollust und Leidenschaft, mit weltmüden Betrachtungen vermischt, und galante Abenteuer und Reiseerlebnisse frisch und farbig dargestellt wurden, machte das Werkchen Auf-

sehen. Wir erfahren, wie die Tugend des Achtzehnjährigen fällt, da er der lockenden Stimme der Frau Venus im Hörselberg folgt, wie an den schönsten Stätten der Erde, im Süden oder im Norden, in Skutari, Vevey und Cannes, oder in Kopenhagen, dem Nord-Venedig, und auf Rügen die Frau Minne in irdischen Verkörperungen ihn immer wieder in ihren Bann zieht. Aber es ist eine niedre Minne, die ihn gefangen hält, und am Schluß muß er bekennen:

Ich taumelte durchs Labyrinth der Sinne,
gepeitscht, gestachelt vom Dämonentriebe,
denn eine blut'ge Herrscherin ist die Minne.
Verirrte aber sich das Wörtchen Liebe
in meinen Vers, so war ich nicht bei Sinne;
in diesem Buche steht kein Wort von Liebe.

Das zweite Werkchen Grisebachs „Tanhäuser in Rom" (1875) behandelt mit epischer Behaglichkeit ein Liebesabenteuer mit einer russischen Baronin unter dem Grundton:

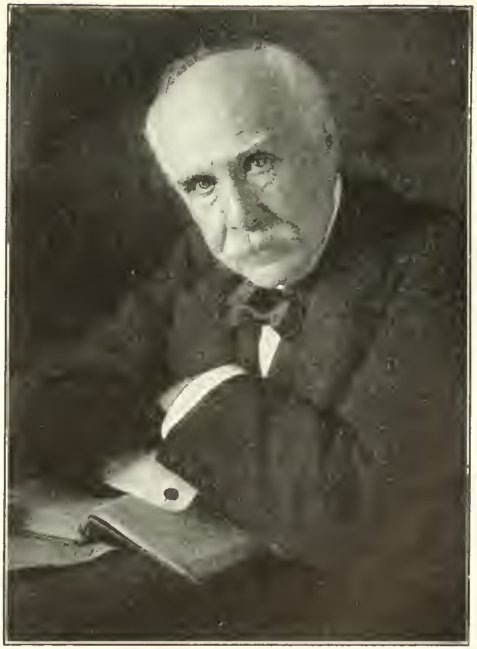
Besitz, nur du bist Poesie.
Du, Poesie, nur Kommentar,
wie göttlich das Besitzen war.

Als er die Geliebte verloren, sucht er in Rom das zerschlagene Bild der Göttin wieder zusammenzutragen; aber alle die Liebeleien ergeben wohl „ein wundervolles Mosaik" —

Doch ach, es fehlt das beste Stück!
es fehlt, wie sehr er sich auch quäle,
die eine gottgeküßte Seele.

Verdienter als durch diese Dichtungen von zweifelhaftem Wert machte sich Grisebach durch seine guten Ausgaben Bürgers, Lichtenbergs, Waiblingers, E. T. A. Hoffmanns, Kleists, Schopenhauers und Grabbes. Nicht alle die Weltschmerzpoeten verstanden wie Grisebach sich durch einen lustigen Leichtsinn über ihre Melancholie hinwegzuheben. Aus tiefstem, schmerzdurchwühltem Innern brach der Pessimismus bei M. Solitaire hervor. Auf diesen Dichter machte zuerst Theodor Storm in seinem „Hausbuch" aufmerksam. Sein eigentlicher Name war Woldemar Nürnberger; am 1. Oktober

Adolf Wilbrandt
Gemälde von Franz v. Lenbach



Rudolf Lindau
Naturaufnahme

Ferdinand von Saar
Naturaufnahme

Ernst von Wildenbruch
Naturaufnahme

1818 zu Sorau in der Niederlausitz geboren, ward er in Landsberg a. d. Warthe Arzt und starb dort 1869. Von ungewöhnlicher Kraft plastisch realistischer Anschauung zeugen besonders seine balladenartigen Gedichte, wie „Der Musikant von Scheveningen". Von einem Hochzeitsreigen heimkehrend, wandelt der Musikant, tief in einen „schmerzlich fernen" Traum von verwehtem Glück versunken, am Meer dahin; die Wellen umspielen ihn und raunen ihm zu:

Was du spielest, ist himmlisch süße, verlockende Poesie,
o laß uns, o laß sie uns hören, die tönende Phantasie;
wir auch, wir kennen die Sehnsucht, wir auch, wir wissen zu fühlen ...
Heut' reigen die nächtigen Schäume, die Töchter des Vaters Orkan,
auf, auf, Musikante, nun geige und halte so bald noch nicht an!

Und er fängt an zu geigen, und die Wogen umwallen ihn immer dichter, umringen ihn immer enger; er hat seine ganze Seele in die triefenden Saiten gewühlt —

Und wie versunken das Mondlicht am dunklen Wolkenrand,
da ist er versunken auf ewig, der graue Musikant.

Ein Meisterstückchen ist auch „Des Zigeuners seliges Ende". Das Eigenartigste und Erschütterndste aber schuf Solitaire in dem Zyklus „Zwischen Himmel und Erde — Vom Krankenbett". Noch einmal überfliegt da der Gedanke das arme, ohne Erfüllung gebliebene Leben, und der Einsame wird noch einmal von dem Verlangen nach Liebe durchschüttelt; dann hebt sich sein Geist empor, auf goldenem Cherubflügel, zum Ewigen:

Den letzten Tropfen irdischer Gedanken
wirft himmlisch schaudernd von sich mein Gefieder.
Ich fluch' dir nicht, du kreisgewundene Hyder,
die man den Erdball nennt, ach! Fluch
bist du dir selbst auf ew'ge Zeit genug.
Ich segne dich aus dieser Himmelsferne,
wie ich als Mensch gesegnet oft die Sterne.

Auf denselben Ton sind die „Reflexe der Schwermut" gestimmt; auch hier tönt die wehmütige Klage über versunkenes Glück, zerronnene Träume, gespensterhaft verfließende Tage, und ein Sehnen, von allem Leid befreit einzuschlummern, um nie zu erwachen. —

Als entschiedener Lebensverneiner gibt sich in seinen Gedichten auch der Schweizer Ferdinand von Schmid (1823—88), der unter dem Namen Dranmor schrieb (Gesammelte Dichtungen 1873); eine grüblerische, düstere Reflexion herrscht bei diesem Formkünstler, der in Übersetzungen Treffliches leistete, schon frühe vor („Ein Blatt aus der Knabenzeit", „Ein Wunsch", „Perdita"); das Reifste bietet sein „Requiem".

Schmerzlichste Lebenserfahrungen gaben dem Österreicher Hieronymus Lorm ein Recht zu seinen ergreifenden Klageliedern. Heinrich Landesmann, wie sein Familienname lautet, wurde 1821 zu Nikolsburg in Mähren geboren; er kam in Wien auf die Schule, doch den Fünfzehnjährigen traf der Verlust des Gehörs und ein langsames Schwinden des Augenlichts; er lebte als Journalist und Schriftsteller in Wien, Dresden und Brünn, wo er 1892 starb. Er veröffentlichte eine große Anzahl von Novellen und Romanen; Bedeutung kommt aber einzig seinen lyrischen Gedichten zu („Gedichte" 1870; „Neue Gedichte" 1877; „Gesammelte Gedichte" 1880; „Nachsommer" 1897). Durch alle seine lyrischen Betrachtungen klingt der tiefe, echte Schmerz eines Unglücklichen, für den das Schicksal ein Wirbelwind und der Mensch ein armes, aufundniedergewirbeltes Blättchen ist, eines Schwergeprüften, dem alle Rosen des Lebens früh verblühten.

Armut, Krankheit und Unzufriedenheit drängten noch einen zweiten gleichzeitigen österreichischen Dichter, Robert Hamerling, in einen pathetischen Weltschmerz, so daß Leben und Kunst sich bei ihm mehr in Sehnsucht und Traum als in Erfüllung wandelten. Wenige Dichter sind so umstritten wie er. Man hat in seiner Heimat ihn wegen des philosophisch-rhetorischen Schwunges mit Schiller verglichen. Doch es fehlte Hamerling gerade das, was Schiller groß machte, die ethische Kraft, der gewaltige Lebenswille und die dichterische Sicherheit. Nicht verkennen aber wollen wir den freiheitlich und deutsch gerichteten Sinn, der so manche Dichtung — wie den „Germanenzug" (1864) — durchglüht, und jenen Schönheitsdrang, der bei allem Lebensweh ihn

beseligte. Geboren 1830 zu Kirchberg am Walde in Niederösterreich als Sohn eines armen Webers, mußte sich Hamerling aus sehr dürftigen Verhältnissen emporarbeiten; er kam 1840 als Singerknabe ins Stift Zwettl, 1844 nach Wien aufs Schottengymnasium und wandte sich dann der klassischen Philologie zu; 1852 ward er Gymnasiallehrer in Wien, 1853 in Graz, wo er seine Eltern zu sich nahm, danach in Triest, wo er zehn Jahre wirkte; schon 1866 zwang ihn aber sein leidender Zustand, sein Amt niederzulegen; er zog sich nach Graz zurück, lebte hier, großenteils ans Zimmer gefesselt, zusammen mit seinen Eltern und starb 1889. Seine lyrischen Dichtungen — „Sinnen und Minnen, ein Jugendleben in Liedern" (1860), „Ein Schwanenlied der Romantik" (1862), „Gesammelte kleinere Dichtungen" (1871), „Blätter im Winde" (1887), „Letzte Grüße aus Stiftinghaus" (aus dem Nachlaß, 1893) — verbinden alle einen gewissen Zug ins Große mit einem Stich ins Krankhaft-Überhitzte. Bekannt ist er besonders durch seine größeren Epen geworden, die in Farben- und Sinnenglut prunken wie die Gemälde Makarts und leider auch gleich diesen beständig ins Schwüle und Ungesunde hinübergleiten. Das Epos „Ahasverus in Rom" (1866) will den Gegensatz zwischen dem entarteten Heidentum und dem die Welt überwindenden Christentum darstellen. Ahasverus ist die Verkörperung des Fluches, der auf der Menschheit liegt, der ungestillten Sehnsucht, die sie erfüllt; er ist Kain, der den Tod in die Welt gebracht hat und deshalb vom Tode verschont wird, obgleich er ihn in allen Formen sucht; er kann nur Ruhe finden, wenn er auch der Menschheit zur Ruhe verhilft. So will er den Titanen Rom zerschmettern, um in Germanien am Kreuze auszuruhen. Sein Todesverlangen tritt nun in schroffen Gegensatz zur Lebensgier des Kaisers Nero. Aber der bluttriefende Tyrann und der friedelose Weltenwanderer werden bei Hamerling nicht zu dichterischen Gestalten von Fleisch und Blut, sondern sie bleiben Schemen, die in langen Reden philosophieren und dabei sich unablässig in Widersprüche verwickeln, sich gegenseitig bald verwünschend, bald preisend. — Das zweite und be-

deutendere Epos Hamerlings „Der König von Sion“ (1869) weist uns in die Reformationszeit; der Wiedertäufer Johann von Leyden ist sein Held; die Schwärmerei versenkt ihn in den Zwiespalt zwischen fanatischer Lebenstötung und fanatischer Lebensgier und so in Irrtümer, aus denen ihn erst der Tod erlöst. — Das ein Jahr vor Hamerlings Tod erschienene „moderne Epos in zehn Gesängen“ „Homunculus“ (1888) ist satirischen Inhalts und stellt die Unseligkeit eines vom Gefühl verlassenen Menschenlebens dar. — Außer diesen Epen, die zu ihrer Zeit viel gelesen wurden, schuf Hamerling auch einen dreibändigen „Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas“, „Aspasia“ (1876), dessen Stärke in packenden, effektvollen Einzelbildern liegt. Auch als Bühnendichter versuchte sich Hamerling. Wie das Scherzspiel „Teut“ (1872) und das Lustspiel „Lord Lucifer“ (1880) ist auch das Revolutionsdrama „Danton und Robespierre“ (1871) für die Bühne kaum verwendbar. Es bietet neben Reflexion wohl Handlung, jedoch das Dramatische steigert sich nicht zur echten Tragik. Der Dichter bemüht sich — ähnlich wie einst Büchner bei Behandlung des gleichen Stoffes —, den Gegensatz zwischen dem realistischen Zyniker Danton und dem Idealisten Robespierre zu gestalten und macht den Versuch, in diesem Bluthund den im Grunde weichen Menschen darzustellen, der, von einer Idee ergriffen, zum Pedanten fürchterlicher Grausamkeit wird. Leider kommt es nicht zu einheitlicher Begründung; das einzelne huscht kaleidoskopartig vorüber; es fehlt das verknüpfende Band.

Hamerlingschem Geiste nicht fern steht Prinz Emil zu Schönaich-Carolath (geb. in Breslau 1852). Er war kurze Zeit Offizier, dann auf Reisen, in Ägypten und Italien, wo er sich mit Makart befreundete — der Dichter wetteifert in seiner Jugendpoesie an Prunk und Pathos mit der Farbentrunkenheit des Malers —; die letzten Jahrzehnte verbrachte er auf seiner Besitzung Haseldorf bei Hamburg, wo er vielfach jüngere Talente um sich sammelte; er starb 1909. Schönaich ist als Anreger bedeutender denn als Schöpfer dauernder Werke. In den siebziger und achtziger Jahren war er,

der Schüler Heines, Musſets und Byrons, dem Peſſimismus verfallen, „ein Byron, der durch Storm hindurchgegangen", wie Leo Berg ihn treffend charakteriſierte. Zunächſt iſt auch für ihn das Weib das Problem der Probleme; davon künden die Lieder, die einer Treuloſen geweiht ſind („Lieder an eine Verlorene" 1878), und epiſch-lyriſche Dichtungen (1883), unter denen „Sphinx" am bedeutendſten iſt; die Liebe iſt „halb Lebensſehnſucht und halb Todesdrang" — „das ewig Weibliche iſt Schmerz ohn' Ende" —, aber ſie kann auch erlöſen, indem ſie durch Schmerzen zum ſelbſtloſen Entſagen und zum Gottſuchen führt („Don Juans Tod"); auch in „Judas in Gethſemane" wird der grimmſte Gottes- und Menſchenhaß ſchließlich durch die Liebe überwunden. In ſeinen lyriſchen Gedichten ſteht Schönaich zwiſchen der Romantik Eichendorffs und den Modernen, die er beeinflußte, wie Liliencron, Buſſe, Falke; dem Vaterlande widmete er die ſinnigen Strophen „O Deutſchland" und „Gruß an Deutſchland". Einigermaßen grotesk iſt die Novelle „Der Heiland der Tiere": der Tierfreund, der nach einem Leben voll opferreicher Liebe in unſagbarem Mitleid mit der gepeinigten Kreatur ſich ſelbſt kreuzigt, um ſie zu „erlöſen", verblutet, während das Dorf in dem Feuer zugrunde geht, das törichte Buben an ſein Haus gelegt haben. Aus demſelben Mitgefühl iſt die Erzählung „Die Kiesgrube" geboren: eine alte Schindmähre wird von franzöſiſchen Soldaten auf das grauſamſte gequält — und am anderen Tage finden die Plagegeiſter an derſelben Stätte „zur Vergeltung" den Tod unter dem Gewehrfeuer der ſiegreichen Preußen. — So wird bei dieſem edlen Dichter die Schopenhauerſche Mitleidsidee in chriſtlichem Sinne verklärt, und ſo gewann ſein im Jugenddrang ſo trotziges Herz Ruhe in der Botſchaft allumfaſſender Liebe, die ſich auch des Tieres erbarmt.

Manchen verwandten Zug mit Schönaich-Carolath hat der Maler-Dichter Artur Fitger (geb. zu Delmenhorſt als Sohn eines Poſthalters 1840, geſt. zu Bremen 1909). Ein angeſehener Künſtler, der mit Rubens-Makartſcher Farbenpracht die Feſtſäle der Börſe zu Bremen und des Hamburger Rathauſes bedeckte, fand er noch Zeit,

sowohl als Lyriker wie als Dramatiker das Geistesschwert zu schwingen für das, was er als Wahrheit erkannt hatte. Fitgers Weltanschauung war ein streng folgerichtiger Materialismus und Pessimismus. Er war zugleich eine ausgesprochene Kampfnatur, und Satire und Sarkasmus verwendete er reichlich in seiner Dichtung. Wie Schönaich suchte aber auch Fitger die theoretische Schärfe seines Materialismus und Pessimismus durch den Idealismus des Gefühls, durch das Mitleid, praktisch abzumildern. Zumal seine Lyrik bietet dafür Belege. Der erste Gedichtband, den Fitger veröffentlichte — „Fahrendes Volk" (1875) —, enthält hauptsächlich Jugenddichtungen, in denen von grüblerischer Reflexion noch wenig zu spüren ist; die volle Eigenart des Dichters tritt erst in den „Wintermärchen" (1885) und in dem melancholisch-resignierten Bändchen „Requiem aeternam dona ei" (1895) zutage. In weltschmerzlich gefärbten Tönen mahnt der Dichter: „Mein Freund, mißachte nicht den ärmsten Mann ... Auch keiner Winkelgassen Labyrinth sei dir zu finster ... Und wird vor Tag und Tau schmucklos ein Sarg verscharrt am Friedhofszaun, wer kennt die Qual, die das zerschossene Herz der Welt verbarg?" ... Unverhüllter und schneidender kommt Fitgers pessimistische Grundrichtung zum Ausdruck, wenn er „unter den Freunden der erdumwohnenden Menschen" vor allen den Tod preist, den „Ordner des Alls", und „die menschenverderbende, wandernde, bogenbewaffnete Pest" und den Krieg, den „gewaltigen Schwinger des Schwerts"; „Schlaf ist Geselle, Tod aber der Meister", der „uns zum Port führt", der „heilsam geschäftige Gärtner", der tilgt, „was in heftiger Wucherung aufschoß, daß voller und kräftiger blühe das eine, wenn anderes vergeht". — Die am Ende der Dinge eintretende Auflösung des Alls in Nichts schildert in gedankenreichen Strophen das Gedicht „Aldebaran". Wir verdanken Fitger aber neben solchen tief pessimistischen Dichtungen auch einige balladenartige Gedichte — „Elias", „Joh. Seb. Bach", „Ahnenbild", „Jan Bart" —, die trefflich auf den Volkston gestimmt sind und es bedauern lassen, daß er diese Dichtungsart nicht mehr bebaut hat. — Von Fitgers vielfach stark theatralisch aufgemachten Trauerspielen errang die in Kulturkampf-

stimmung schwelgende „Hexe“ (1875) in der Zeit der achtziger Jahre dank den Meiningern, die das Werk in ihr Programm aufnahmen, einen Sensationserfolg. Die Tragödie spielt am Ende des Dreißigjährigen Krieges. Eine Gutsherrin wird durch einen jüdischen Gelehrten, den sie von der Folter gerettet hat, in einen weiblichen Faustus gewandelt; die von der Kirche Abtrünnige, in der die fanatische Menge eine Hexe erblickt, stirbt als Opfer ihrer Überzeugung unter dem Dolchstich eines Fanatikers. — Der Meister machte sich Vorwürfe, daß er „die Begier nach endloser Ferne in ihr weckte, nährte, großzog“, doch sie erwiderte: „Du lehrtest mich, in der Weltschuld und dem Weltschmerz die ewige Ordnung erkennen, du lehrtest mich, den Jammer der leidenden Kreatur vergessen über der Riesenharmonie der Weltfreude ... Nicht Trost zu finden erwarte, wer der Natur in das Rätselauge zu schauen wagt. ... Weisheit lehrtest du mich; sie fragt nicht nach Glück und Unglück ... Glück ist, nicht geboren sein. Glück ist, sterben. Wer da leben muß, muß gern oder ungern mitweben an dem ungeheuren Schicksalsfaden, den ewig dunkle Parzen zu weben begonnen, als Zeit und Raum begann, den sie erst zerreißen werden, wenn Raum und Zeit vergeht. ... Ohne Glück glückselig zu sein, das ist des Lebens Kunst.“ — „Von Gottes Gnaden“ ist ein blutiges Theaterstück, aber keine Tragödie, es wurde von den Stürmern der achtziger Jahre, die eine Zeitlang Fitger als einen der Ihrigen in Anspruch nahmen, zur Aufführung auf der „Freien Bühne“ in Berlin gewählt. Höher als dieses und „Die Hexe“ steht das Trauerspiel „Die Rosen von Tyburn“. Im Mittelpunkt der an grellen Bildern reichen Handlung sehen wir Radlay, den einstmaligen Liebling Karls I von England, der dann zum begeisterten Anhänger Cromwells und durchs Los zum Henker des Königs wird; durch Selbstaufopferung will er dies sühnen; Karl II wird sein Freund, und dessen Geliebte umbuhlt ihn, fordert aber enttäuscht wie Salome sein Haupt, und er stirbt, nachdem er dem Könige gestanden hat, was er einst getan. —

„Scherben, gesammelt von einem müden Manne“, so nannte bezeichnenderweise der Pommer Richard Voß (geb. 1851, gest. 1918)

eine Sammlung seiner Erzählungen (1875—78), in denen sich eine exzentrische, beispiellos üppige Phantasie, das heiße Pathos einer oft berauschenden Sprache mit einer kranken Weltverachtung und Weltverzweiflung verbindet. Im Mittelpunkt der nur allzu vielen Dramen, Romane und Novellen, die dieser Dichter in fast unheimlicher Fruchtbarkeit einander folgen ließ, stehen zumeist brüchige, problematische Naturen, inmitten der grausigsten sozialen Verhältnisse heißblütige, leidenschaftlich bewegte Menschen. Die unleugbar stark hervorstechende Selbständigkeit und Eigenart des Dichters kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Häßliche und Gequälte überwiegt. Schrill klingt durch all sein Schaffen die Dissonanz hindurch, der er in den Einleitungssonetten zu dem Märchendrama „Die blonde Kathrein" (1895) Ausdruck gegeben hat:

Ich lag so krank! So krank an diesem Leben,
vom ekten Dasein morsch und aufgerieben;
mit totem Glauben, sterbenskrankem Lieben,
verlorner Arbeit und verfehltem Streben.

. . . Ein Himmelsbote brachte mir Verderben!
Seitdem er sich von mir hat abgewandt,
der Cherub mit den Schlummerblumengluten,

kann ich nicht leben und kann ich nicht sterben
und fühle doch, berührt von seiner Hand,
an einer Todeswunde mich verbluten.

Es ist unmöglich, die Masse der Schöpfungen dieses Dichters zu übersehen. Wir begnügen uns, von seinen Dramen zu nennen: die beiden Kulturkampfdramen „Unfehlbar" (1872) und „Savonarola" (1875), dann das Trauerspiel „Luigia San Felice" (1882) — es erhielt unter hundertsechsundfünfzig vorgelegten Werken den Preis, den das Mannheimer Theater zum Gedächtnis der ersten Aufführung von Schillers „Räubern" ausgesetzt hatte —, die Sensationsstücke „Alexandra" (1886), „Eva" (1892), das Märchenspiel „Die blonde Kathrein" (1895). Unter seinen erzählenden Werken sind die drei Bände „Römischer Dorfgeschichten" (1884, 1890, 1899) und die Romane „Die neue Circe" (1885), „Dahiel der Konvertit" (1888) und „Michael Cibula" (1887) und in Kriegszeit „Brutus, auch du!" (1917) am bekanntesten geworden.

Weit bedeutender, ernster in dichterischer Selbstzucht als Voß ist der ihm geistig nahestehende Rudolf Lindau, in dem sich dessen wütender Weltschmerz zu einer kühlen Resignation, einer fatalistischen Ergebenheit in das Schicksal abgeklärt hat. Lindaus Werke spielen in jener brüchigen Gesellschaft, die besonders Spielhagen mit so besonderer Vorliebe darstellte. Während aber dieser an den Anschauungen der achtundvierziger Jahre haftete, ist Lindau politisch überhaupt nicht beengt, sondern durchaus Kosmopolit und Weltmann, kühl und skeptisch, vornehm und zurückhaltend in seiner ganzen Haltung als Mensch wie als Schriftsteller. Wir atmen bei ihm die Luft der großen Welt; er ist ein moderner Odysseus, ein Vielgewanderter, der vieler Menschen Städte sah und sich vom Sturm ferner Meere umwehen ließ. Das gibt ihm einen weiten Blick, aber auch den leisen, müden Zug des Nil admirari, des gelassenen Zuschauens und des Entsagens, zugleich aber auch eine gesunde Feindschaft gegen alles übertriebene, hohle Pathos. Es ist seine eigenste Überzeugung, die er einer seiner Personen in den Mund legt: „Dickens und Thackeray wurden meine Lieblinge und ich schöpfte aus ihnen Verachtung für falsche Gefühlsschwelgerei, für Unwahrheit und Kleinlichkeit, und andrerseits Freude an Einfachheit, Aufrichtigkeit und selbstloser Hingebung für gute Menschen und gute Taten."

Rudolf Lindau (geb. 1830 in Gardelegen, gest. 1910 in Berlin) nahm nach seinen Studienjahren eine Hauslehrerstelle in einer südfranzösischen Familie an und trat hernach in den preußischen Konsulatsdienst. Eine Reihe von Jahren war er in Indien, Singapore, China, Japan, Kalifornien tätig; nach dem Feldzug 1870/71 wurde er der Botschaft in Paris beigeordnet und im Jahre 1878 als Legationsrat ins Auswärtige Amt nach Berlin berufen; von hier wurde er als Mitglied der türkischen Staatsschuldenkommission nach Konstantinopel entsandt. Ein guter Kenner des Auslands, sein Leben lang in der Diplomatie zu Hause, verlegte er den Schauplatz seiner zahlreichen Novellen und Romane mit Vorliebe in die höheren Gesellschaftskreise der überseeischen Welt; mit gleicher Sicherheit bewegt er sich in Frankreich und in der Türkei, in Amerika, Japan

oder China. In Paris spielte eine seiner früheren Erzählungen, „Gute Gesellschaft“ (1880). Dieser Titel ist ironisch, denn der Roman stellt die Blüte der Fäulnis in der Zeit des zweiten Kaiserreichs dar. In die gleiche schwüle Atmosphäre führt der höchst spannende Roman „Zwei Seelen“ (1887), wo der Dämon Weib in Gestalt einer italienischen Marchesa einen deutschen Edelmann um sein Glück und seinen Seelenfrieden bringt. Wie hier Lindau seinen Helden eine Weltreise antreten läßt, so liebt er es auch sonst, die Leser weit übers Meer zu führen, in den Kreis von Abenteurern der verschiedensten Gestalt oder von gutherzig plumpen „Kanadiern“, die Europas übertünchte Höflichkeit nicht kennen und ratlos der Verführung gegenüberstehen, aber auch von Roués und Verbrechern. Für die Grundstimmungen seiner Dichtungen ist höchst bezeichnend, was er in der vortrefflichen Novelle „Das rote Tuch“ über die Romantechnik auseinandersetzt. Er verwirft durchaus die Gepflogenheit der Erzähler und Dramatiker, ihre Helden und Heldinnen nur bis zur Ehe, anstatt bis zum Tode zu geleiten; sie endeten da, meint er, wo das Leben eines jeden Menschen erst beachtenswert zu werden anfange; erst wenn man seine Freunde, die man lieb gewonnen, „geborgen“, d. h. bis zur Ruhestätte geführt wisse, wenn das Schicksal alle Gewalt über sie verloren habe, das sonst Überraschungen an Überraschungen reihe, trete die wahre Befriedigung und „Sättigung“ ein. „Das Leben der ungeheuren Mehrheit der Menschen ist gerade bis zu dem Alter, wo der Schriftsteller mit der Erzählung abschließt, ohne wirkliche Konflikte. Den wahren Kampf des Lebens kämpft nicht der Jüngling, sondern der gewappnete starke Mann.“ Dieser ernsten, männlichen Auffassung gemäß stellt Lindau nur höchst selten oder nie das Hauptthema fast aller Romane, die Leidenschaften jugendlicher Liebe, dar, denn diese kann er nur „rührendkomisch“ finden. Statt dessen zeigt er uns in der „Ersten Liebe“ ernsthaft das frostige, kühle Ende einer solchen jugendlichen Leidenschaft und versinnlicht in dem „Glückspendel“ das Schwanken der Liebe und des Lebens aus Glut in Kälte und Erstarrung. Einer der frühesten von Lindaus Romanen, „Robert

Ashton" (1877), schließt zwar mit einer glücklichen Verlobung, aber erst nach vielen Irrfahrten und einer unglücklichen Ehe des Mannes sind die Liebenden reif füreinander. Ähnlich entwickelt sich ein späterer Roman, „Liebesheiraten" (1894), und die Novelle „Die Hochzeitsreise", wo auch zwei Liebende nach vielen Schwierigkeiten sich endlich finden, aber auf der Hochzeitsreise bei einem Schiffbruch sogleich durch den Tod wieder getrennt werden. Mit starker fatalistischer Resignation malt Lindau solche Schicksale. Stille, stolze Menschen, die von der Welt nichts erwarten, sind seine Lieblinge. Alle „Sentiments" haßt er und malt gerne ihre Verlogenheit aus. So hat Lindau den Sittenroman der vornehmen, ein wenig blasierten Gesellschaft seiner Zeit geschrieben, aber nicht nur der deutschen, nicht nur der europäischen Gesellschaft, enthält doch sein unter dem Titel „Die kleine Welt" erschienenes Novellenbuch (1890) treffliche Schilderungen auch aus Japan. „Wie klein ist die Welt" — ward seitdem geflügeltes Wort. Auch die geistreiche Gesellschaftsnovelle „Flirt" (1894) spielt in Japan. Die letzten Erzählungen Lindaus haben ihren Schauplatz in der Türkei und sind zum Teil, wie die „Türkischen Geschichten" (1897), orientalischen Originalen nacherzählt.

Der Gesellschafts- und Sittenroman, den Lindau in ähnlich großzügiger Weise wie Spielhagen ausbaute, fand besonders auf österreichischem Boden einige begabte Vertreter. So gab der bizarre Leopold von Sacher-Masoch (geb. in Lemberg 1832, gest. zu Lindheim in Hessen 1895) in seinem zweibändigen Roman „Das Vermächtnis Kains" (1870), in den „Galizischen Geschichten" (1876) und den „Judengeschichten" (1878) glänzende Bilder aus Osteuropa, Galizien und Rußland. Trotz aller exzentrischen Manier, die seine späteren Werke wild überwuchert, finden wir hier entzückende Naturschilderungen und getreue, von Humor durchsättigte Sittenbilder aus dem Leben des galizischen Volkes, besonders der Juden. Diesem galizischen Judentum selbst entstammte Karl Emil Franzos, geb. in einem Forsthaus in Podolien 1848, gest. in Berlin 1904, wo er seit 1887 die „Deutsche Dichtung" herausgab, die lange von großer Bedeutung für unser literarisches Leben war. Die Schriften

und Romane Franzos' — „Aus Halbasien" (1876), „Die Juden von Barnow" (1877), „Vom Don zur Donau" (1878) und viele andere — sind gut beobachtet und dichterisch gestaltet, nur verlieren sie sich häufig gerade dort ins Breite, wo eine straffe Zusammenraffung der Handlung am Platze wäre. Doch weiß Franzos Land und Leute in Galizien, der Bukowina und Rumänien trefflich zu zeichnen; ein warmes Mitempfinden überwiegt dabei stets die kühle Beobachtung. Besonders ergreifend sind seine beiden Romane „Ein Kampf ums Recht" (1892), der das Michael Kolhaas-Motiv nach Galizien verpflanzt, und „Der Pojaz" (1905), ein Bildungsroman, der den Lebensgang eines jungen Juden behandelt, der in der Enge der Anschauungen seines Volkes aufwächst und nur ein Ziel kennt: die Bühne. Als er gerade im Begriffe steht, dies zu erreichen, bricht der erschöpfte Leib zusammen; eine Fülle von Gestalten umgibt das Leben des Sonderlings, der ob seiner Eulenspiegeleien „der Pojaz" genannt wird; ungemein getreu werden Sitten und Gebräuche gemalt mit jener milden, klaren Wärme, die der Weitblick des Alters gewährt. — An Sacher-Masoch und Franzos schließt sich noch ein dritter österreichischer Schriftsteller an, der zugleich einer der anerkanntesten Wiener Literaturkritiker und Feuilletonisten war: Ferdinand Kürnberger (geb. 1823 in Wien, von 1867—70 Sekretär der Schillerstiftung in Weimar, gest. 1879). Er schuf auch einige treffliche Novellen — die beste wohl „Heimlicher Reichtum" —, die ihn als frischen Erzähler und gedankenreichen Plauderer erweisen. Am bekanntesten ist er durch seinen Roman „Der Amerikamüde" (1856) geworden, in den das Schicksal Lenaus hineinspielt.

So bezeichnend auch die zuletzt betrachteten Schriftsteller für ihre Zeit sind, so kann man doch von keinem sagen, daß in ihm eine größere Begabung durch die Ungunst der Zeitumstände gehemmt worden sei. Manche werden vielleicht überhaupt bestreiten, daß ein wahres, großes Talent durch äußere Verhältnisse in seiner Entfaltung gehindert werden könnte. Bei starken, stürmischen und eigenwilligen Charakteren mag das richtig sein, aber für zartere, weiche, gleichwohl tiefe und begabte Naturen besteht die Gefahr, daß sie

sich unter äußeren Bedingungen, die ihrem Temperament nicht zusagen, ängstlich verschließen und wenn nicht verkümmern, doch nicht zu wahrer Blüte kommen. So sehen wir — das treffendste Beispiel — Grillparzer verbittern, der voll Sehnsucht nach der klassisch-romantischen Epoche zurückschaute und sich doch dem Zug der realistisch gerichteten Zeit fügen mußte. In einer ganz ähnlichen Lage wie Grillparzer befand sich in den siebziger Jahren der dem älteren Dichter wesensverwandte und gleich ihm aus Wien stammende Ferdinand von Saar. Er war geboren 1833, wurde Offizier, verließ aber nach dem Feldzug von 1859 den Dienst und widmete sich nun ganz dem Schriftstellerberuf. Lange lebte er in kümmerlichen Verhältnissen, fand aber endlich durch die Gunst der Fürstin Salm und des Hauses Wertheimstein ein sorgenfreies Dasein und ein Heim auf dem mährischen Schlosse Blansko. Bekannter wurde er erst gegen Ende des Jahrhunderts, doch nicht seinem wahren Wert entsprechend.

Wie Grillparzer stand auch Saar mit rückgewandtem Blick in seiner Zeit, voll Sehnsucht nach der reinen Größe der klassischen Kunst, voll Ehrfurcht vor der großen Überlieferung. „Ich bin ein Freund der Vergangenheit," schreibt er selbst einmal, „nicht daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat: nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht loswerden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühle ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampfe der Industrie zum Opfer gefallen, mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden, mit Aristokraten, welche kümmerlich genug von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles

das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden und war eine Macht des Lebens. Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben und verblühten Gouvernanten, brotlosen Schreibern und ähnlichen Jammergestalten in lichtscheuer Kleidung tagsüber gewissermaßen als Versteck dienen." Wie bezeichnend ist dieses Bekenntnis für einen Menschen, der sein Leben lang gewissermaßen rückwärts geht, den Blick auf die Vergangenheit gerichtet, von der Gegenwart peinlich berührt, voll Mißtrauen gegen die Zukunft! Es ist die Einführung zu einer der schönsten Novellen Saars „Die Geigerin" (1874), sie gibt aber zugleich den Grundakkord zu den sämtlichen Novellen des Dichters, die seine besten und eigensten Leistungen sind. Durch alle zittert, ähnlich wie in den frühen Novellen Storms, ein schwermütiger Ton voll rückgewandter Sehnsucht, der so stark ist und so überwältigt und einspinnt, daß man glaubt, auf irgendeinem alten Schloß in Mähren oder in einer Wiener Vorstadtkammer neben dem Dichter zu sitzen und die Gestalten, die seine Erinnerung heraufbeschwört, leibhaftig vor sich zu sehen. Saar erzählt gewöhnlich in der Ich-Form und begleitet die Menschen seiner Geschichten wie ein älterer Freund und Berater. Ungemein schlicht, ja altmodisch ist die Technik, melancholisch und harmlos ist der Inhalt, und doch rührt er uns mit eigenartiger Macht. Wenig widerstandsfähig sind die Menschen Saars gegenüber Enttäuschungen und Entbehrungen; die Leidenschaft fehlt ihnen; die Mädchen sind sanft, die Männer frauenhaft.

Die Stoffe seiner Novellen, die er in mehreren Sammlungen unter den Titeln „Novellen aus Österreich" (1876, 1883 und 1888), „Frauenbilder" (1892), „Herbstreigen" (1897) und „Camera obscura" (1901) vorlegte, hat Saar zumeist den Kreisen entnommen, die er durch eigene Anschauung kannte, dem Militärleben, dem Landleben, der Großstadt Wien. Die schönste der Novellen aus den Soldatenkreisen, von denen auch „Vae victis" (1883) und

„Ginevra" (1892) zu nennen sind, ist wohl „Leutnant Burda" (1888), eine Geschichte von enttäuschten Träumen, zerschlagenen Hoffnungen, zertretenen Leidenschaften. Ein armer bürgerlicher Offizier liebt eine Prinzessin; er glaubt sich wiedergeliebt und opfert diesem Wahn schließlich sein Leben. — Solche Menschen, denen das Leben alles schuldig blieb und die an der Mißgunst eines düstern Schicksals zugrunde gehen, sind Saars liebste Gestalten. Wie Leutnant Burda scheitert auch die arme „Geigerin" daran, daß sie ihre Liebe einem Unwürdigen schenkt. Aber nicht nur den unschuldig Verwüsteten, auch den durch eigene Schuld Gefallenen gehört des Dichters Liebe. Voller Mitleid folgt er den schweren Wegen ihres Sinkens und Verkommens. So zeichnet er in „Haus Reichegg" (1876) den Verfall eines stolzen Hauses, in „Tambi" (1883) einen Dichter, dem einst der höchste Lorbeer winkte und der als armer Trinker und Schreiber endigt, in „Doktor Trojan" (1899) einen bedeutenden Mediziner, der ein unglücklicher Kurpfuscher wird, in der „Geschichte eines Wiener Kindes" (1892) den Fall einer Frau, die an ihrer Untreue zugrunde geht, und in „Seligmann Hirsch" (1888) einen armen Juden, der wiederholt ein großes Vermögen gewann, aber im Spiel immer wieder verlor. Alle diese Gestalten werden uns gerade dadurch, daß der Dichter selbst ihre Züge vor sich aus der Erinnerung auftauchen läßt, ergreifend nahegebracht. Aber auch unter den nicht in der Ich-Form geschriebenen Novellen Saars sind einige vortreffliche Werke: „Der Steinklopfer" (1873) und „Schloß Kostenitz" (1893); namentlich diese letzte Novelle, die das Schicksal einer Gräfin zeichnet, deren stilles Glück durch einen Verführer zerstört wird, steht den guten Novellen Storms ebenbürtig zur Seite. — In seinen spätesten Novellen versuchte Saar ohne rechtes Glück, den Anschluß an eine moderne Richtung zu finden und moderne, pathologische Stoffe zu behandeln; der trefflichste Mensch, der vom strengsten Rechtsgefühl erfüllt ist, wird durch sein Weib zum Verbrecher; die aus dem Dorfe in die Stadt ziehende Familie verdirbt dort; ein Mädchen flieht vor neuen Versuchungen durch den Selbstmord; ein Ehebrecher geht an Paralyse zugrunde. Doch versteht es

der Dichter, auch über diese „Dissonanzen“ seiner „Camera obscura“, über Armen- und Irrenhaus seine Milde leuchten zu lassen.

Saar hat mit großem Ernst auch um den dramatischen Lorbeer gerungen, aber ohne jeglichen Erfolg, wenn auch einigen seiner historischen Dramen, „Heinrich IV“ (1865 und 1867), „Die beiden de Witt“ (1875) und „Thassilo“ (1886), sowie dem Volksdrama „Eine Wohltat“ (1861), dichterische Eigenschaften nicht ganz abzusprechen sind. Saars zarte, elegische Natur neigte viel mehr zur Lyrik als zum Drama. Unter seinen lyrischen Dichtungen, über die auch die ganze herbstliche Schwermut der Novellen gebreitet ist, finden sich einige ergreifende Schöpfungen, „Palinodie“, „Requiem“, „Schlummerlied“, „Herbstlied“, „Ausgleich“, „Gebet“. Aber auch in ihnen ist die Brüchigkeit des halben Talentes nicht zu verkennen.

Über kahle, fahle Hügel
streicht der Dämmrung kühler Flügel;
dunkel, wie erstarrte Träume,
stehn im Tal entlaubte Bäume.

Tiefe Stille, tiefes Lauschen;
keine Welle hörst du rauschen,
keine Stimme hörst du klingen,
dir des Lebens Gruß zu bringen ...

Diese Strophen sind der Grundton zu Saars Lyrik, die stark unter Lenaus Einfluß steht, auch von Grillparzer und Hebbel nicht unabhängig ist und doch immer wieder als Ausdruck einer eigenartigen, unglücklichen Persönlichkeit ergreift. Einsamkeit, Herbst und Tod finden eine tiefe Verklärung. Gelegentlich leuchtet in Gedichten wie „Proles“, „Arbeitergruß“, „Der Ziegelschlag“ auch die neue Zeit grell mit ihren sozialen Fragen und dem Großstadtelend herein; der Dichter versucht krampfhaft, sich mit ihr auseinanderzusetzen. In seinem eigensten Gebiete ist Saar wieder in den „Wiener Elegien“, in denen der nach langer Abwesenheit in die Vaterstadt zurückgekehrte Dichter sinnend zwischen dem Einst und Jetzt schwankt, die Vergangenheit liebend umarmt und sich von der Gegenwart abkehrt.

... Dort oben in einsamer Stube
dürftigem Hausrat gesellt, träumte und sann der Poet,
sann und blickte dabei auf ein Meer von grünenden Wipfeln
und auf die Türme der Stadt, die in der Ferne verschwamm.
Selige Qualen des Schaffens und selige Qualen der Liebe,
bitterste Tage der Not — ach, wie erlebt' ich sie hier!

Manches hab' ich erreicht, danach ich damals gerungen,
und ich breche mein Brot nicht mehr in Tränen wie einst.
Aber verblüht ist der Lenz, verglüht das Feuer des Sommers —
und das fahlere Laub raschelt im herbstlichen Hauch.

Hier berührt er sich mit seinem Freunde Stephan Milow (geb. 1836, gest. 1915), der als Dichter gehaltvoller, zartsinniger Elegien genannt zu werden verdient.

Auch in der Epik versuchte sich Saar. In peinlicher Anlehnung an Goethes große Dichtung schrieb er ein modernes Epos „Hermann und Dorothea", das aber allzu ängstlich sich an den Gang der älteren Dichtung klammert, um es zu eigenen Werten zu bringen.

So wird alles in allem, obwohl man einige seiner Novellen noch lange mit großem Genuß lesen wird, Saar doch mit der trüben Ahnung recht behalten, die er in dem Gedicht „Mein Los" aussprach; hier macht er den Widerstand der Zeit für das Mißlingen seines Lebens verantwortlich:

Und also kam's, daß ich nur schwer errungen,
was mancher Gaukler, bloß auf Augenwinke,
mit dreisten Füßen lächelnd sich ersprungen.
Und kommen wird's, daß ich, bevor ich trinke
aus jenem Quell, der mir von fern erklungen,
am Ziele noch verschmachtend niedersinke.

Der Dichter ist am Ende seines Lebens ermattet niedergesunken, am 24. Juli 1906 machte er, von Einsamkeit und schweren körperlichen Schmerzen gefoltert, seinem Dasein ein Ende. Seine feinnervige, zarte Natur fühlte sich überhaupt der modernen Zeit nicht gewachsen, sie ward nimmer des Lebens recht froh und zerbrach. Saar ist auch ein Opfer der weltschmerzlichen Stimmung, der gerade österreichische Poeten, seit Grillparzer und Lenau, zu wenig Widerstand entgegensetzten. Daß es indes auch hier gesunde Naturen unter den Dichtern gab, darüber hat uns schon das Beispiel der Ebner-Eschenbach belehrt, und das Kapitel über die „Heimatdichtung", in dem wir die Bekanntschaft so urkräftiger Erscheinungen wie Anzengruber und Rosegger machen werden, wird es uns weiterhin bestätigen.

15. Die Frauenliteratur.

Bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts haben die schriftstellerisch tätigen Frauen nur eine ganz geringe Rolle in der deutschen Literatur gespielt. Nur gelegentlich taucht einmal der Name einer Schriftstellerin, einer Dichterin auf: im Mittelalter einige schreibende Nonnen, die Hrotsvith, Mechthild, Frau Ava, dann im Reformationszeitalter einige Kirchenliederdichterinnen. Im achtzehnten Jahrhundert wurde unter den Frauen die lyrische Dichtung der Anakreontiker Mode, aber auch die Göcking und die Karschin waren seltene, mehr als Sondererscheinungen angestaunte Ausnahmen. Die Laroche war die erste Schriftstellerin, die ernstere Beachtung verdiente. Ihr folgten die Frauen der Romantiker, die die Bahn völlig freilegten, vor allem die Enkelin der Laroche, Bettina, die zur selben Zeit ihre bedeutenden biographischen Werke schrieb, wo Annette von Droste, die erste Frau vom höchsten, rein dichterischen Rang, ihre Naturbilder und ihre Balladen schuf. Als ob nun ein Bann gebrochen sei, wandten sich jetzt plötzlich eine ganze Reihe von Frauen dem literarischen Schaffen zu; hauptsächlich bemächtigten sie sich des Romans, jenes Gebietes, auf dem dann Louise von François und Marie von Ebner auch sogleich eine so hohe Stufe erreichten.

Die Gründe für die zunehmende schriftstellerische Tätigkeit der Frauen sind verschieden. Der Hauptgrund liegt natürlich in der wachsenden Beteiligung der Frauen am öffentlichen Leben überhaupt, im Wachsen ihrer Bildung und ihres Dranges nach einer verbesserten Lebensstellung ihres Geschlechts. Da ihnen nun jede andere direkte Einwirkung auf die Öffentlichkeit so gut wie versagt war und ihnen weder ein Lehrstuhl noch ein sonstiges öffentliches Amt oder gar die parlamentarische Tribüne zur Verfügung stand,

wurden sie ganz von selbst auf die Literatur hingedrängt, und hier bot sich ihnen vor allem der Roman als der beste Weg dar, ihre Meinung auszusprechen und für ihre Ideale einzutreten. In diesem Sinne hatten schon die Frauen aus der Zeit des Jungen Deutschlands, Fanny Lewald und die Gräfin Hahn-Hahn, von dem Roman ausgiebigen Gebrauch gemacht. Je mehr sich die weiblichen Emanzipationsbestrebungen ausbreiteten, desto mehr Frauen ergriffen das Wort, wobei in Betracht kam, daß die Zeitungsbelletristik nachgerade ein recht einträgliches Geschäft geworden war. Das wachsende Bildungs- und Unterhaltungsbedürfnis breiter Volkskreise hatte seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts jenen großen Aufschwung des Zeitschriften- und Zeitungswesens herbeigeführt. Auf dem Roman ruhte besonders in den verbreiteten Familienblättern der Schwerpunkt des Inhalts, und die Nachfrage nach fesselnden, spannenden Romanen, die den Geschmack des großen Publikums, zumal des Frauenpublikums, trafen, steigerte sich fortwährend. Wer hätte besser diesen Geschmack treffen können als eben auch wieder begabte und geschickte Frauen? Eine Massenherstellung von Frauenromanen setzte ein, die alle in Anlehnung an bestimmte Muster und in vorsichtiger Wahrung der dem Gehirn und der Moral der Masse gesteckten Grenzen abgefaßt, zugleich aber getragen waren von Begeisterung für Frauenfreiheit und Frauenrechte. — In Hinsicht auf den Stoff wurden besonders die sogenannten Gesellschaftsromane beliebt, jene Art von Romanen, wie sie vor allem Auerbach, Spielhagen, teilweise auch Freytag gepflegt hatten. Für den Leser und noch mehr für die Leserin war es ein einzigartiges Vergnügen, das gewissermaßen auf einen Klatsch im großen hinauskam, in den Romanen das Leben der sogenannten „höheren" Gesellschaft öffentlich ausgebreitet zu sehen. In den Mittelpunkt dieser Romane stellte dann die Schriftstellerin natürlich eine Heldin, neben diese einen Helden von möglichst idealem Äußeren und edelmännischem Inneren. Die Ehe zwischen diesen beiden Bevorzugten ist dann das Ziel, nach dem der Roman eine Art papiernes Hindernisrennen veranstaltet.

Dem kundigen Leser ist schon zu Anfang gewiß: „Sie kriegen sich"; aber tausend Hindernisse schieben sich zwischen die holde Aussicht, bis das Unumgängliche schließlich doch Ereignis wird. Eine gewisse realistische Darstellungsart, die alle Kleinigkeiten des Lebens ihrer Helden und Heldinnen auskramte, verband sich dabei mit einer unwahrhaftigen, phantastischen und übertriebenen Vorstellung von dem Wert der dargestellten Kreise, Handlungen und Konflikte. Durch dies alles wird nicht verhindert, daß die mit „unentwegtem" Munde fortfabulierenden Erzählerinnen auch ernstere Leser mit in ihren Fluß zu reißen verstehen. — E. Marlitt, eigentlich Eugenie John, aus Arnstadt in Thüringen (1825—87), war durch ihre seit den sechziger Jahren in der „Gartenlaube" erschienenen Romane, insbesondere die „Goldelse" (1867) und „Das Geheimnis der alten Mamsell" (1868), das Entzücken der gesamten Frauen- und Mädchenwelt in Deutschland. Eine gewisse unterhaltende Geschicklichkeit läßt sich der vielverspotteten „alten Mamsell" auch nicht absprechen. Kein Geringerer als Gottfried Keller nahm die Marlitt gegen die Angriffe strengerer Kritiker in Schutz und sagte, er habe „Goldelse" und manche andere Geschichte von ihr gelesen und keine Langeweile verspürt. „Im Gegenteil, ich habe das Frauenzimmer bewundert! Das ist ein Zug, ein Fluß der Erzählung, ein Schwung der Stimmung und eine Gewalt in der Darstellung dessen, was sie sieht und fühlt — ja, wie sie das kann, bekommen wir das alle nicht fertig. Es lebt in diesem Frauenzimmer etwas, das viele schriftstellernde Männer nicht haben, ein hohes Ziel; diese Person besitzt ein tüchtiges Freiheitsgefühl, und sie empfindet wahren Schmerz über die Unvollkommenheit der Stellung des Weibes. Aus diesem Drang heraus schreibt sie." Dichterische Werte darf man natürlich bei ihr nicht suchen, aber unterhaltend sind ihre Werke und denen ihrer schreibenden Basen, E. Werner, W. Heimburg und A. von Eschstruth, weit überlegen. Die Werner (eigentlich Elisabeth Bürstenbinder, geb. 1838 zu Berlin), die Verfasserin der Erzählungen „Ein Held der Feder" (1872), „Gesprengte Fesseln" (1875), ließ Roman auf Roman folgen („Wege des Schicksals" 1912), auch W. Heimburg (eigentlich Berta Behrens, geb. 1850

zu Thale, gest. 1912) beglückte unermüdlich bis zuletzt die Gartenlaubeleserinnen. Die fruchtbarste, aber auch anfechtbarste Unterhaltungsschriftstellerin aus diesem Kreise ist Nataly von Eschstruth (geb. 1860 zu Hofgeismar, vermählte von Knobelsdorff-Brenkenhoff), deren Hof- und Gesellschaftsromane leider noch immer viele sensationslüsterne Leser finden. — An Gehalt den vorgenannten erheblich überlegen ist Ida Boy-Ed (geb. 1852 in Bergedorf), der wir außer einer Fülle angenehm zu lesender Novellen und Romane — ihr erstes Werk erschien 1882, die letzten, „Hardy von Arnbergs Leidensgang“ und „Ein Augenblick im Paradiese“, 1912 — scharfsinnige psychologische Studien über Charlotte von Kalb und Charlotte von Stein verdanken. Von wunderbarer Sehergabe zeugte der noch vor dem Kriege geschriebene Roman „Stille Helden“ (1915), den nur die eine Mahnung durchzieht: Der Krieg steht vor der Tür, haltet euch bereit! Er wird die Anspannung aller eurer Kräfte fordern! — Heilige Überzeugung und heiliger Eifer führten der Dichterin die Feder bei der Zeichnung von Charakteren, die alle Selbstsucht der Pflicht unterordnen; freilich treten ihnen nach üblicher Romanschablone auch wieder Gegenspieler zweifelhafter Art gegenüber. Eine feine und tiefgrabende Arbeit ist der Roman „Erschlossene Pforten“ (1918).

Etwas kräftigeren Geistes als die vorgenannten Damen ist die talentvolle Tochter der Charlotte Birch-Pfeiffer, Wilhelmine von Hillern (geb. 1836 zu München, gest. 1917). Ihre Romane „Aus eigener Kraft“ (1872), „Geier-Wally“ (1875) und die historische Erzählung „Und sie kommt doch“ (1879) verraten eine volle, bewußte Kraft, die freilich zu den stärksten Mitteln greifen muß, um ihre Schöpfungen über das Herkömmliche zu erheben. Wohl prägen sich einzelne ihrer Gestalten ins Gedächtnis, wie die tirolische Brunhild, die Geier-Wally, oder jener Mönch, der von seinem Turmzimmer aus noch einmal die Herrlichkeit der schönen Landschaft überblickt und sich dann den Stahl ins Auge senkt, um fortan ein Ende zu machen mit der Versuchung, die sich ihm immer wieder durch seine Augen nahte, — aber solche Vermengung von Rührseligkeit und Phantastik wirkt doch nichts weniger als wahr und

echt, geschweige denn künstlerisch. Zu einem reinen Genuß lassen uns auch die Romane der Österreicherin Ossip Schubin (eigentlich Lola Kirschner, geb. 1854 in Prag) nicht gelangen, obschon sie längere Zeit selbst den Werken der Eschenbach gleichgestellt wurden. Ihre zahlreichen, in den beiden letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts veröffentlichten Schöpfungen, von denen ihr Erstlingsroman „Ehre", dann „Schuldig", „Gloria victis", „O du mein Österreich" genannt seien, haben teils die Schlösser des böhmischen Hochadels, teils die internationale Gesellschaft, die die Schriftstellerin in Wien, Rom, Paris, Brüssel und Monte Carlo kennen lernte, zum Schauplatz und sind in einem zwar geschickten, pikanten und eleganten, aber doch recht manierierten und forcierten Stil geschrieben. Eine innerliche Unwahrheit, ein geziertes Spielen mit Genialität und Pessimismus macht die Romane der Ossip Schubin typisch für eine gewisse halbgebildete und doch überbildete Gesellschaft, die zu allen Zeiten sich für die wahre Aristokratie der Menschheit gehalten hat.

Wie viel sympathischer stehen daneben die Frauen, die in redlicher Bescheidung ihr kleines Talent nicht aufblieſen, sondern, ihren mütterlichen Beruf auf eine Nation ausdehnend, für die einfache literarische Volks- und Jugendnahrung der Zeit sorgten, die Nathusius, Wildermuth, Spyri u. a. Die Werke der Magdeburgerin Marie Nathusius (1817—57), das „Tagebuch eines armen Fräuleins" (1854) und andere Reise-, Familien- und Mädchengeschichten mit stark moralischer Tendenz, lange sehr beliebt, sind wohl heute gänzlich vergessen. Frisch und lebenskräftig bleiben aber noch lange die zahlreichen Frauen-, Jugend- und Kindergeschichten der Schwäbin Ottilie Wildermuth (1817—77). Sie sind beste Volksliteratur, beste Jugendliteratur. Vielleicht das Köstlichste, was in deutscher Sprache nicht nur für, sondern auch über Kinder und Jugend je geschrieben ist, enthalten die Jugendschriften der Schweizerin Johanna Spyri (1829—1901). Ihre „Geschichten für Kinder und solche, welche Kinder lieb haben" sind so innerlich herzlich erzählt, daß sie auch die Erwachsenen ergreifen, wie die Stimme einer Mutter, die ihren Lieblingen Märchen und Geschichten ihres

Lebens erzählt, frisch, liebevoll, frei von jeder Gefühlsseligkeit und Süßlichkeit und doch ganz Empfindung, ganz Wärme. Auf gleicher Stufe wie die Kinderbücher der Spyri stehen die Geschichten einer etwas jüngeren schwäbischen Schriftstellerin, Agnes Sapper, der Tochter des bekannten bayerischen Politikers Karl Brater (geb. 1851 zu Nördlingen), ja der soziale Gehalt solcher unmittelbar aus dem wirklichen Leben geschöpfter echter Volkserzählungen, wie z. B. der „Familie Pfäffling", empfiehlt sie der Gegenwart noch mehr als die Werke jener älteren Erzählerinnen. Auch das Lebensbild „Frau Pauline Brater" (1908) aus derselben Feder ist mehr als eine Biographie, es ist ein echtes Volksbuch von hohem erziehlichem Wert.

Während die genannten Volksschriftstellerinnen einen ausgesprochen protestantischen Standpunkt betonten, besaß zu gleicher Zeit auch die katholische Volksliteratur in der westfälischen Freiin Ferdinande von Brackel (1835—1905) eine sehr tüchtige Erzählerin. Ihre „Tochter des Kunstreiters" (1875), „Daniella" und andere Romane und Novellen sind ernste, beachtenswerte Leistungen, von religiöser, doch nicht einseitiger Prägung.

Nicht nur im Roman, auch in den anderen Dichtungsarten, in der Lyrik, läßt sich, seit den siebziger Jahren etwa, eine reichere und immer ernster zu nehmende Beteiligung der Frau an der Literatur feststellen. Während aber die Dichtungen der Wienerin Betty Paoly (Elisabeth Glück, 1815—94), von denen ihre Freundin, Marie Ebner, 1895 eine Auswahl mit herzlicher Empfehlung herausgab, nur ein weniges über den landesüblichen Durchschnitt dilettantischer lyrischer Ergüsse hinausragen, fand eine andre Wienerin, Ada Christen (Christine Friderik, 1844—1901), ehrlich ergriffen von der Not des Proletariats, Gedichte, die an tiefem Lebensernst, wenn auch kaum an künstlerischer Reife neben denen der Droste stehen können. Früh erkannte Ferd. von Saar ihre hohe Begabung, und Theodor Storm war ihr ein Berater bis in seine letzten Tage hinein. Aus allen ihren Gedichten — „Lieder einer Verlorenen" (1868), „Aus der Asche" (1870), „Schatten" (1872), „Aus der Tiefe" (1878) — spricht laut der Jammer jener Armen, die, von

der Not in die Schande getrieben, ins „leere, welke“ Leben hinausstürmen. Grell sind die Farben der Dichterin, schrill die Töne, die sie bevorzugt, aber die Wahrheit spricht aus ihnen und die Glut eines edlen Herzens, das nicht vergessen konnte:

die traurige Kindheit,
des Vaters Tod,
der Jugend Blindheit,
die herbe Not,
die Wintertage,
das dünne Kleid,
die Sorg' und Plage,
das Seelenleid.

Ada Christen hat als eine der ersten unter allen Dichtern unserer Sprache nicht nur das Talent, sondern auch den Mut gehabt, das Elend des Proletariats zu enthüllen, und nicht nur dieses, auch jenes Elend, das hinter so vielem bunten Flitter und Prunk sich verbirgt; und wenn sie keine großen Kunstwerke schuf, so hat sie doch begonnen, einen notwendigen Beruf zu erfüllen; sie hat für eine gute Sache gekämpft, eine Sache, der dann die naturalistischen Dichter der achtziger Jahre ihre ganze Aufmerksamkeit zuwandten. Deren Vorläuferin ist Ada Christen in vielem gewesen.

Ähnlich düstere Töne wie diese Dichterin schlug auch Alberta von Puttkamer aus Großglogau (Gattin des elsässischen Staatssekretärs, geb. 1849) wenigstens in ihren ersten Gedichtbänden an: „Dichtungen“ (1885) — „Alles Sein ist fürchterliches Spiel“ — und in den „Akkorden und Gesängen“ (1895) — „Dennoch pessimistisch“. Größere Selbständigkeit bekunden die „Offenbarungen“ (1894), besonders die „Charakterlandschaften“. Die Gedichte „Jenseits des Lärms“ (1905) zeigen die Dichterin auf der Höhe ihres Könnens. In ihrem elsässischen Balladenbuch: „Aus Vergangenheiten“ (1899) ist leider der Stil nicht gedrungen und persönlich genug, als daß die Dichtungen voll wirken könnten.

Herzliches Verständnis für den sozialen Zug der Zeit zeigte in ihren Werken endlich auch die rumänische Königin Elisabeth, geborene Prinzessin zu Wied (geb. zu Neuwied 1843, gest. 1916), die unter dem Namen Carmen Sylva schrieb. Sie war eine Dichterin von vorwiegend improvisatorischem Talent. Von ihren zahlreichen Schriften — einige verfaßte sie gemeinsam mit Mite Kremnitz, der Gattin eines Bukarester Arztes — seien genannt:

„Stürme, Gesammelte Gedichte“ (1881), „Leidens Erdengang, ein Märchenkreis“ (1882), „Meine Ruh“, „Mein Rhein“ (1884), „In der Lunca“ (1904) und die Essays „Geflüsterte Worte“ (1903 und 1906). In der Stille der Einsamkeit und schlafloser Nächte Erlebtes, viel poetisch Geschautes, Mystisches findet sich in diesen Büchern, Gedanken über das Wesen der Seele, über die Frauenfrage, den Ehrgeiz, Entsagung, Duldsamkeit und Freude. Fröhliche Lieder vom Wein und Rhein vertonte August Bungert. Diese Königin war eine große, edle Seele voll Mitleid, voll Nachsicht, voll Verzeihung. In dem Zauber ihrer hochgerichteten, Liebe und Güte ausstrahlenden Persönlichkeit lag ihr höchster Wert.

Dasselbe gilt von einer anderen Frau, die zwar auch als Schriftstellerin wohl eine Erwähnung verdiente, aber besonders als Persönlichkeit und wegen ihres Einflusses auf bedeutende Männer der Zeit genannt werden muß: Malwida von Meysenbug. Wie einst die Frauen der Romantiker war sie vielen großen Männern ihrer Zeit Freundin, Beraterin und aufmunternde Gefährtin. Ein nicht geringes Stück Zeit- und Literaturgeschichte rollt sich vor uns auf, wenn wir ihren Lebensgang verfolgen. In Kassel 1816 als Tochter eines hessischen Staatsministers geboren, der seinem Fürsten in dessen freiwillige Verbannung folgte, erlebte sie in Frankfurt die bewegten Parlamentstagungen, danach drückende Jahre in Detmold. Da ihr junger, feuriger Geist sich betätigen wollte, ging sie nach Hamburg an die von der Freien Gemeinde gegründete Hochschule für Frauen, und als diese aufgelöst wurde, nach Berlin, dann, als Revolutionärin verfolgt, nach London, wo sie als Erzieherin im Hause Alexander Herzens lebte. Sie traf dort das ihr schon von früherer Zeit bekannte Ehepaar Gottfried und Johanna Kinkel und verkehrte in den Kreisen der Verbannten und Geächteten; Garibaldi, Mazzini, Orsini, Richard Wagner, Karl Schurz lernte sie kennen. In dieser geistigen Luft der Freiheit und der Humanitätsbestrebungen reifte sie zu der „Idealistin“, die dann ihre „Memoiren“ enthüllten. Später schlug Malwida ihr Heim in Rom auf, wo die geistige Aristokratie bei ihr aus- und einging:

Richard und Cosima Wagner, Liszt, Jakob Burckhardt, Heyse, Lenbach, Minghetti. Nietzsche bot sie im Winter von 1875 auf 1876 in Sorrent ein Asyl. Dessen Abwendung von Wagner führte aber einen Bruch mit dem Dichterphilosophen herbei, wenn sie auch voll Bewunderung für ihn blieb. Sechsundachtzigjährig starb Malwida 1903 in Rom, und ihre Asche wurde auf dem protestantischen Friedhof beim Monte Testaccio beigesetzt, zwischen den irdischen Resten Wilhelm Waiblingers und August von Goethes.

Das Erstlings- und Hauptwerk von Malwida von Meysenbug, „Die Memoiren einer Idealistin", erschien zuerst französisch Ende der sechziger Jahre, dann deutsch und fand in beiden Kulturländern bei den erleuchtetsten Geistern die größte Anerkennung. Selbst Nietzsche, der so schwer zu befriedigende, rühmte die „höchste caritas" dieses in Jugendfrische strahlenden Werkes, in dem Malwida nach dem Geständnis an ihren Freund Julius Duboc „die Entwicklung der Zeit in einen individuellen Rahmen fassen wollte". In allen ihren Betrachtungen über freie Erziehung und Ehe und Lebenspflicht und Duldung spiegeln sich ein feines Verstehen der Forderungen einer neueren Zeit und die friedlich warme, menschlich edle Teilnahme. Was in dem Jugendwerk in hellen Farben leuchtet, das erscheint gedämpfter in den späteren Werken: „Stimmungsbilder aus dem Vermächtnis einer alten Frau" (1879) und „Lebensabend einer Idealistin" (1898), wie in den unter dem Titel „Individualitäten" (1901) gesammelten Essays. Einem zu ihren Lebzeiten erschienenen Roman, der die Sache der unehelich Geborenen verfocht, folgte nach ihrem Tode ein zweiter Roman „Himmlische und irdische Liebe" (1905). Der edle Geist, der sich zu der Höhe freien, reinen Menschentums hinaufgeläutert hat, spricht auch hier zu uns in tiefen Worten über alle Lebensgebiete und Todesrätsel. Malwida von Meysenbug zeigt sich stets als eine edle Frau, die ihrer Zeit weit vorauseilte. Aber die Zeit folgte ihr. Viele ihrer „Ideale" sind längst verwirklicht oder auf dem Wege zur Verwirklichung, ja bereits vielfach überboten und verzerrt; denn Malwida war keine Phantastin, sie erstrebte das Mögliche.

16. Theaterzustände in den siebziger Jahren. Ernst von Wildenbruch.

Überschauen wir die Entwicklung der Bühne im neunzehnten Jahrhundert, so finden wir sie, trotz einer Reihe hochbedeutender Dramatiker, die unsere Literatur seit Schillers Tod mit ihren unsterblichen Werken bereichert haben, trotz Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig, doch nahezu völlig in den Händen eines schwächlichen Epigonentums. Geschickte Macher, die wohl das Handwerksmäßige und Technische des Schauspiels beherrschten, aber sich doch nur auf die billigsten theatralischen Wirkungen verstanden, bestimmten den Geschmack des breiten Publikums und hielten jene zweifellos bühnenwirksamen Dramatiker und genialen Dichter fast völlig von den Brettern fern, ja drängten selbst die Werke der Klassiker in den Hintergrund. Vergeblich suchte man durch Preisausschreiben und besondere Dramatikerpreise, wie den von König Wilhelm I von Preußen 1859 gestifteten Schillerpreis oder den ähnlichen Grillparzerpreis, die dramatische Kunst zu heben. Das Schicksal des hervorragendsten dieser Preise, des alle drei Jahre zur Verteilung gelangenden Schillerpreises, zeigt, daß der Maßstab, der an das dramatische Schaffen angelegt wurde, immer tiefer sank. Im Jahre 1863 hatte ihn kurz vor seinem Tode Hebbel für seine „Nibelungen" erhalten, 1866 erhielt ihn der immerhin ernst zu nehmende Albert Lindner für eine Tragödie „Brutus und Kollatinus", deren Erfolg er freilich später mit keinem Werk mehr zu erreichen vermochte; 1869 teilten sich zwei Dichter in den Schillerpreis: Geibel, dem er als Belohnung für die gänzlich undramatische „Sophonisbe" zuerkannt wurde, und Heinrich Kruse, dessen Trauerspiel „Die Gräfin" dadurch ausgezeichnet wurde;

1872 und ebenso 1875 wußten die Preisrichter aber gar keinen Rat mehr und kein Werk, das des Preises nur annähernd würdig gewesen wäre; 1878 griffen sie dann zu dem Auskunftsmittel, den nun aufs Dreifache angesammelten Preis an Wilbrandt, Nissel, ein Halbtalent wie Lindner, und an Anzengruber zu verteilen, „in Anerkennung ihrer auch in den letzten Jahren bewährten Verdienste um die dramatische Dichtkunst". Wahrhaft würdig dieses Preises war nur Anzengruber.

Das traurigste Fiasko erlebte der Schillerpreis also in den auf 1870 folgenden Jahren, in den Jahren, wo das frivole französische Salonstück, wie eine Rache für die Niederlage auf dem Schlachtfelde, die deutschen Bühnen überschwemmte und den Geschmack des breiten Publikums verdarb. Gleichsam als eine Vorläuferin hatte hier schon seit den sechziger Jahren die Pariser Operette von Jacques Offenbach (geb. 1819 in Köln, gest. 1880 in Paris) mit ihrer Verhöhnung alles Hohen und Edlen willkommene Aufnahme gefunden, und auch aus Wien ergoß sich bald ein Strom platter, die Sinne reizender Operettenerzeugnisse, unter denen die einzige „Fledermaus" von Johann Strauß sich wenigstens durch wirklichen Humor und liebenswürdige Grazie auszeichnete. Ganz im französischen Fahrwasser segelten bald fast alle die erfolgreicheren unter den damaligen deutschen Bühnendichtern, voran Paul Lindau: er hat einen großen Anteil daran, wenn der Geist des französischen Theaters in den nächsten zwei Jahrzehnten nicht nur auf den deutschen Bühnen maßgebend wurde, sondern auch das deutsche dramatische Schaffen selbst mehr und mehr beherrschte.

Paul Lindau, ein jüngerer Bruder Rudolf Lindaus, wurde 1839 in Magdeburg als Sohn eines Juristen geboren, hielt sich nach Abschluß seiner Studien längere Zeit in Paris auf und war dann mehrere Jahre Zeitungsredakteur in Düsseldorf, Elberfeld und Leipzig; 1871 gründete er in Berlin eine politisch-literarische Wochenschrift, „Die Gegenwart", von deren Leitung er sich aber 1881 zurückzog, und gab daneben seit 1878 noch die

illustrierte belletristische Monatsschrift „Nord und Süd" heraus. In den Jahren 1894—99 war er Intendant des Meininger Hoftheaters und trat alsdann an die Spitze zuerst des Berliner, dann des Deutschen Theaters, ohne jedoch als Theaterleiter große Erfolge zu erzielen; 1904 zog er sich ins Privatleben zurück, Januar 1919 ist er gestorben.

Lindau begann als Kritiker. Während seines fünfjährigen Aufenthalts in der Seinestadt hatte er sich die französische „Mache" angeeignet, die er zunächst im Feuilleton anwandte. Pikant und sensationell, wenn auch oberflächlich, das wurde die Parole für diese „Essays" unterm Strich: in dem 1871 begründeten „Berliner Tageblatt" und in seinen eigenen Zeitschriften „Gegenwart" und „Nord und Süd" hat Lindau jene Kunst der kleinen satirischen Aufsätzchen geübt, die zunächst ergötzte, aber bald unerträglich wurde. Es war im Grunde doch ein gar zu dürftiges Vergnügen, kleine Talente aus ihrer verdienten Verborgenheit herauszuziehen, wie Fliegen aufzuspießen und den langsamen Tod mit billigen Witzen zu begleiten. Der gefällige Plauderton durfte über die Seichtheit und Blasiertheit dieser Kritiken nicht hinwegtäuschen. Aber es geschah doch. Paul Lindau bedeutete für mehr denn drei Lustren eine literarische Macht, die gefürchtet und — gepriesen wurde, meinte man doch, hinter seinen „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters" (1870), den „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" (1871), den „Gesammelten Aufsätzen" und den „Dramaturgischen Blättern" (1875), den „Nüchternen Briefen aus Bayreuth" (1876), den „Überflüssigen Briefen an eine Freundin" (1877) usw. einen modernen Lessing wittern zu sollen. Über den wahren Wert Paul Lindaus wurden aber die Verständigen mehr und mehr aufgeklärt, als er, der schon früher neben dem Kritiker auch den Dichter in sich entdeckt hatte, in einer Reihe von Schauspielen — „Maria" (1868), „Maria und Magdalena" (1872), „Ein Erfolg" (1874), „Johannistrieb" (1878) — die frivole Manier des jüngeren Alexander Dumas, Victorien Sardous und anderer französischer Theaterschriftsteller auf die deutsche Bühne brachte, ohne jedoch den blendenden Geist und die leichtgeschürzte Grazie

und Eleganz der Franzosen zu erreichen. Die Sentimentalitäten seiner Schauspiele und die eindeutigen Zweideutigkeiten seiner Lustspiele in Verbindung mit dem sparsam verwandten, auf Geschmack und Bildungsstufe des breiten Großstadtpublikums berechneten Geist verschafften Lindau gleichwohl rauschende Erfolge, die freilich später, als man etwas anspruchsvoller wurde, wieder verblaßten. Aber schon hatte Lindau vielgewandt sich auf ein neues Pferd geworfen und versuchte sein Glück im Roman. Dem Zuge der Zeit folgend, stellte er das soziale Leben der Großstadt Berlin dar — „Herr und Frau Bewer" (1882), „Der Zug nach dem Westen" (1886), „Arme Mädchen" (1887), „Interessante Fälle" (1888), „Spitzen" (1888), „Im Fieber" (1889). Scharfe Beobachtungsgabe und geistreiche Behandlung moderner Stoffe, ja eine raffinierte Technik lassen sich nicht verkennen, eine tiefere dichterische Wirkung aber fehlt. Wie seine Schauspiele, so lehnte Lindau auch seine Weltstadtromane von konventionellen Ehen und ihren Irrungen und Wirrungen, von gefallenen Mädchen und kleinen pikanten Schauspielerinnen, von verführerischen Halsabschneidern und brutalen Verbrechern, von Assessoren und Leutnants und Lebemännern an französische Vorbilder an, vor allem an die großen Romane Emile Zolas, dessen „Assommoir" (1877) und „Nana" (1880) er in geschickt berechneten Besprechungen teils bewundernd, teils warnend pries, dessen finstere Größe er freilich nie nur annähernd erreichte. Die beiden Bände „Neue Erinnerungen" sind im Plauderton gehalten und entbehren der Tiefe.

Der Erfolg, den Lindaus französische Salonstücke hatten, zog natürlich eine Meute erfolghungriger Schriftsteller auf den gleichen Weg, auf dem wir schon einem Richard Voß, ja sogar Wilbrandt gelegentlich begegneten. Aber der Weg war abschüssig und führte rasch zur tiefsten Tiefe in der Entwicklung der deutschen Bühnenliteratur. Nur ein paar Namen mögen genannt werden, um diese traurige Verfallszeit des deutschen Theaters zu kennzeichnen. Hugo Lubliner aus Breslau (geb. 1846, gest. 1912) pflegte nicht nur das schlichte Lustspiel, sondern wagte sich auch an die ernste Tragödie; er schrieb „Die Florentiner" (1876), „Gabriele" (1878), lose

zusammengeklebte Stücke, in denen packende Aktschlüsse, einzelne zündende Szenen und pathetische Tiraden, theatralische Effekte und aufgebauschte Phrasen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Handlung und glaubwürdige Charaktere ersetzen sollen. Die größten Kassenerfolge erzielten eine Zeitlang die beiden Adligen Gustav von Moser aus Spandau (1825—1903) und der Wiener Franz von Schönthan (eigentlich Edler von Perwald, geb. 1849, gest. 1913), indem sie in ihren zum Teil gemeinsam verfertigten, heute zum Glück doch schon ziemlich vergessenen Stücken — „Das Stiftungsfest" (1873), „Der Veilchenfresser" (1876), „Krieg im Frieden" (1881), „Reif-Reiflingen" (1882), „Der Salontiroler" (1885) — das bürgerliche Lustspiel vollkommen auf den Ton höheren Blödsinns stimmten. Mit ihnen wetteiferten Adolf L'Arronge aus Hamburg (1838 bis 1908), dessen Lustspiele „Mein Leopold" (1873) oder „Doktor Klaus" (1878) viele Jahre „Kassenstücke" ersten Ranges waren, und endlich die beiden zu einer Kompaniefirma vereinigten Freunde Oskar Blumenthal aus Berlin (geb. 1846, gest. 1917) und Gustav Kadelburg (aus Budapest, geb. 1851), die zusammen bis in die neueste Zeit hinein mit Stücken wie „Im weißen Rößl" (1898) den Possengeschmack der Menge befriedigten. Ein älterer Schriftsteller sei hier noch angereiht, David Kalisch aus Breslau (1820—72), der aber berühmter und bedeutender als durch seine auf dem Gebiet der Berliner Lokalposse liegenden Theaterstücke durch den „Kladderadatsch", die ausgezeichnete satirische Wochenschrift, geworden ist, die er 1848 begründete.

Es ist beschämend, feststellen zu müssen, daß diese deutschen Lustspiele, Possen und Schwänke an Geist noch unter die Stufe ihrer französischen Vorbilder herabsanken. Es ist daher nur natürlich, daß Theaterdirektoren und Publikum sich nicht mit den deutschen Stücken „in französischem Geschmack" begnügten, sondern daß bald die in literarischer Beziehung eher etwas höherstehenden, inhaltlich freilich um nichts besseren, in sittlicher Hinsicht zweifellos noch verwerflicheren Urbilder selbst in schnellfertigen Übersetzungen eingeführt und natürlich noch wilder bejubelt wurden. Demgegenüber versuchte ein Schriftsteller wie Ernst Wichert aus Inster-

burg (1831—1902), der bis 1896 als Richter tätig war, in seinen zahlreichen Lustspielen — „Biegen oder Brechen“ (1874), „An der Majorsecke“ (1875) — und in seinen historischen Stücken — „Aus eigenem Rechte“ (1893), „Im Dienst der Pflicht“ (1897) — einen mehr moralischen, ja moralisierenden Ton anzuschlagen, aber so löblich auch die Absicht war, so wenig durchschlagend war doch die Wirkung; höher als die Lustspiele Wicherts stehen seine „Litauischen Geschichten“. Aber auch ernstere Talente, die eine Zeitlang Besseres versprachen, versanken in der Alltagsatmosphäre. So die schon genannten Träger des Schillerpreises: Albert Lindner (geb. 1831 zu Sulza im Weimarischen, dann Gymnasiallehrer in Rudolstadt), der den Erfolg seiner ersten Tragödie „Brutus und Kollatinus“ (1866) trotz heißen Mühens nicht wieder erreichte und 1888 im Irrenhause starb, und Franz Nissel aus Wien (1831—93), der zwischen dem Volksstück („Die Zauberin am Stein“ 1863) und der hohen Schillerschen Tragödie — „Agnes von Meran“ (1877) — hin und her schwankte. Nichts kann diesen zarten, ja verzärtelten Wiener, dessen Kraft vor harter, rastloser Arbeit doch versagte, besser kennzeichnen als das Wort der Selbstbiographie („Mein Leben“ 1894): „Es ahnt niemand, was ich alles gewollt und wie vielem ich mit Schmerz entsagen mußte, so daß das wenige, was ich geschaffen, gar keinen Begriff gibt von der großen und hohen Aufgabe, die ich gehabt und mir gestellt, und die ich doch nicht ganz erfüllen konnte.“ Der dritte der Preisgekrönten war der fruchtbare Heinrich Kruse (geb. 1815 zu Stralsund, lange Jahre Chefredakteur der „Kölnischen Zeitung“, gest. 1902 in Bückeburg). Das Vorbild Schillers drängte diese Dichter immer wieder zum großen historischen Schauspiel, aber sie hatten nicht Kraft genug, sich ihrem erhabenen Vorbilde gegenüber selbständig durchzusetzen. Dasselbe gilt auch von Hans Herrig aus Braunschweig (1845—1892), der hauptsächlich durch sein Festspiel „Martin Luther“ (1883) bekannt wurde, und gilt ebenso von Heinrich Bulthaupt aus Bremen (1849—1905), dessen „Dramaturgie des Schauspiels“ (1882—90) verdienstlicher war als seine eigenen Schöpfungen.

Der Anstoß zu einer Umgestaltung und zur Besserung des so verlotterten Theaterwesens ging von den verschiedensten Seiten aus. Richard Wagner gründete sein Festspielhaus in Bayreuth und gab damit seinem Theater eine Würde, wie sie seit den Tagen der Klassiker in Deutschland keine Bühne mehr aufweisen konnte. Von durchgreifenderem Einfluß war noch das Unternehmen des Herzogs von Meiningen, der seine Hofbühne zu einer Musterbühne machte, auf der die Schauspieler bescheiden hinter dem Wort des Dichters zurücktraten und auf der die geschmackvolle Bühnenausstattung der Dichtungen würdig zu sein strebte. Die erfolgreichen Gastspielreisen der Meininger Truppe, die hauptsächlich klassische Stücke spielte, brachten ein neues, frisches Leben in die gesamte Schauspielkunst. Man entdeckte plötzlich die Klassiker neu und erkannte ihre wahre Lebenskraft, indem man alles hohle Pathos in dem Vortrage fallen ließ und sich bemühte, ihre Werke natürlich und wahr zu spielen. Eines der größten Verdienste der „Meininger" war, daß sie zuerst die großen historischen Dramen Heinrichs von Kleist auf die Bühne gebracht und als dramatisch wirksam erwiesen haben. Natürlich kamen ihre Bemühungen auch den besseren modernen Stücken zugute, und wenn sie selbst auch nur ganz wenige Werke zeitgenössischer Dichter spielten, so war doch unter den wenigen der eine, der als erster nach den öden Jahren, in denen das deutsche Theater ganz in die Abhängigkeit von Frankreich geraten war, wieder große Gegenstände mit Würde zu bearbeiten verstand, so daß in ihm der frische, nationale Zug, der seit 1870 das öffentliche Leben beherrschte, zu Worte kam: Ernst von Wildenbruch.

Wildenbruch, der aus einer unebenbürtigen Seitenlinie der Hohenzollern abstammte, wurde am 3. Februar 1845 zu Beirut in Syrien als Sohn des dortigen preußischen Generalkonsuls geboren. Seine Jugend verbrachte er in Athen und Konstantinopel, dann auf den Schulen in Halle und Berlin; 1863 wurde er Offizier, nahm aber bald den Abschied, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Er nahm an den Feldzügen von 1866 und 1870 teil, war Referendar, Assessor und Richter in Berlin und Frankfurt a. d. O. und trat

1877 in den diplomatischen Dienst. Inzwischen wurde er auch schon als Dichter bekannt, doch hielten sich die Bühnen seinen Dramen verschlossen. Da führten in Berlin am 26. Oktober 1881 die Meininger seine Tragödie „Die Karolinger" auf. Von hier rechnet der Ruhm, der ihm in immer steigendem Maße bis in die Mitte der neunziger Jahre treu blieb. Zweimal erhielt er den Schillerpreis, 1885 und 1896. 1900 nahm Wildenbruch als Geheimer Legationsrat seinen Abschied und lebte fortan hauptsächlich in Weimar. Er starb am 15. Januar 1909.

Wildenbruch trat zuerst 1874 mit zwei epischen Dichtungen aus dem Kriege von 1870 hervor: „Vionville" und „Sedan". Trotz breiter Rhetorik sind diese Gedichte durch ihr Pathos wirkungsvoll, erfüllt von jugendlichem Feuer und leidenschaftlichem, vaterländischem Empfinden; das ist auch der Ton, auf den seine „Lieder und Gesänge" (1877) und seine „Dichtungen und Balladen" (1884) gestimmt sind, deren Wert sonst nicht groß ist, wenn sich auch schon darunter solche Paradestücke wie das berühmte „Hexenlied" befinden. Wildenbruchs eigentliche Begabung lag ganz im Drama, im Bühnendrama. Die ergreifende, durchschlagende Kraft seiner Szenenführung und seiner Sprache und dazu seine echte Vaterlandsliebe, die der Hauptpuls auch seiner Dramen ist — diese Eigenschaften ließen ihn seiner Zeit wie einen Befreier erscheinen. Hier war ein Bühnendichter von wahrem Talent, vornehmem Geist, der mehr als Buchdramen, der wahre, erschütternde Bühnenstücke zu schreiben verstand. Darum jauchzte ihm gerade die Jugend zu, darum kämpften zu einer Zeit, wo Wildenbruch die Bühne noch verschlossen war, die Brüder Hart, die Vorkämpfer der jugendlichen Sturm- und Drangbewegung, für ihn und veröffentlichten zuerst in ihren „Deutschen Monatsblättern" verschiedene seiner Dramen. Der Zug zur Höhe — weniger in die Tiefe —, der alle Werke des Dichters auszeichnete, riß schnell alle begeisterungsfähigen Herzen mit sich fort.

Wildenbruchs Verbindung mit den jugendlichen Modernen und deren naturalistischer Richtung war im übrigen nicht von gutem Einfluß auf den Dichter, der in Wirklichkeit vollkommen der älteren

Überlieferung angehörte. Der Weg führt von Schiller über das Junge Deutschland zu ihm; er hat von Schiller das Pathos üppig strömender Rede, das bei ihm häufig in rhetorischen Prunk ausartet; mit dem Jungen Deutschland verbinden ihn liberale Tendenzen, die jedoch bei ihm eine ausgesprochen nationale Färbung gewinnen. Wo Wildenbruch fest in dieser Tradition steht, da ist er am stärksten, in seinen großen historischen, patriotischen Dramen, von denen als die besten genannt seien: „Die Karolinger" (1881), „Väter und Söhne" (1881), „Der Mennonit" (1881), „Harold" (1882), „Christoph Marlow" (1884), „Die Quitzows" (1888), die beiden Dramen „König Heinrich" und „Kaiser Heinrich", die er unter dem Namen „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) zusammenfaßte, „Die Tochter des Erasmus" (1900) und „König Laurin" (1902). Jedes dieser Werke ist eine Reihe großer Freskoszenen, die freilich untereinander nicht immer im besten Zusammenhange stehen, von denen aber die Einzelbilder, namentlich die der ersten Akte, fast immer farbig und bedeutend sind, so daß die ganze Reihe jedenfalls packt und bühnenwirksam ist. Wo aber Wildenbruch, wie in dem sozialen Drama „Die Haubenlerche" (1891) oder im „Meister Balzer" (1892) und in seinen Romanen, sich auf Milieudarstellung, psychologische Charakterzeichnung und Sezierung seelischer Vorgänge einläßt, begibt er sich auf ein ihm fremdes Feld, und die Schwäche seiner Gestaltungskraft wird durch das donnernde Pathos des Wortes nur noch gesteigert. Wildenbruch sieht mehr auf die momentane als auf die Gesamtwirkung und bekümmert sich nicht um Einzelheiten, kleine Unmöglichkeiten und Widersprüche; die Folge ist, daß sein Pathos zuweilen hohl klingt. Aber all das verhindert nicht die farbige und dramatische Wirkung seiner besseren Werke.

Sogleich das erste Drama Wildenbruchs, „Die Karolinger", zeigt alle Vorzüge und alle Mängel seines Talentes. Wildenbruch ist ein Meister des ersten Aktes. Groß rollt die Handlung vor uns auf, dann stürmt sie, atemraubend, ohne Ruhepausen fort, über Risse und Unwahrscheinlichkeiten, einem Ziele zu, das nicht

ganz des Anfangs würdig ist. Im Mittelpunkt der Handlung stehen zwei dämonische Gestalten: Judith, die zweite Gemahlin Kaiser Ludwigs des Frommen, die ihrem Sohne Karl eine Krone sichern will, und Bernhard von Barcelona, der in Leidenschaft und Ehrgeiz verbrennt. Judith, die er liebt, und den Schwächling Karl versteht er zu umstricken und für seine Pläne zu gewinnen, die nach der Krone trachten, aber in völlig unverständlicher Verblendung teilt er seine geheimsten Pläne seinem Todfeinde, einem Mauren, mit, dessen Tochter er verdorben hat, und so stürzt das ganze Gebäude, das List und Trug errichteten, zusammen und begräbt die Schuldigen. Das Welthistorische schrumpft in ein Familienintrigenspiel zusammen.

Wohl das bedeutendste Werk Wildenbruchs ist die, wenigstens in der Aufführungszeit auf die „Karolinger" folgende Tragödie aus den Befreiungskriegen, „Väter und Söhne". Sie hat die Rache zum Gegenstand, die ein armer Dorfschulmeister für seinen durch die Hartherzigkeit seines Obersten mit grausamem Tode bestraften Sohn an dem ganzen Geschlecht des Schuldigen, ja an dem ganzen Vaterlande nimmt, bis sein zweiter Sohn ihm in den Weg tritt und die Verbrechen des Vaters nach vielen Jahren durch den Tod auf dem Schlachtfelde sühnt. Gleichfalls in den Befreiungskriegen, die aber auch hier wie in dem Drama „Väter und Söhne" nur den Hintergrund abgeben, spielt „Der Mennonit", ein Werk, das uns den tragischen Konflikt eines jungen Angehörigen dieser Sekte vorführt, der seine Glaubensregel der Liebe und der Ehre wegen verläßt und dafür von seiner Gemeinde vernichtet wird. Einen weit zurückliegenden historischen Stoff behandelt wieder „Harold", ein Werk, das den „Karolingern" wesensverwandt ist. Der Angelsachse Harold hat dem Normannenherzog Wilhelm die Krone Englands durch einen Eid zugesagt, sobald König Eduard gestorben sei. Dann aber kann er der Versuchung nicht widerstehen und setzt sich selbst die Krone auf. Er wird besiegt, und sein Eid geht in Erfüllung. Auch in diesem Werk verläuft der bedeutende Anfang in einen lahmen Schluß. Noch viel krasser geschieht dies in der Tragödie

des Dichters „Christoph Marlow“, des Zeitgenossen und Nebenbuhlers Shakespeares. Der erste Akt dieser Dichtung: wie der Totgeglaubte in das Haus zurückkehrt, wo er seine Erziehung genossen hat, und, ohne sich zu erkennen zu geben, unwiderstehlich die Herzen gewinnt, so daß die Braut dem Bräutigam entsagt und dem bestrickenden Dichter folgt, gehört zu dem Wirkungsvollsten, was der Dichter geschaffen hat; warum aber dann Marlow, als Shakespeare erscheint, an dessen Ruhm zerschellt und so kläglich zerschellt, wird nicht begreiflich gemacht.

Gegen Ende der achtziger Jahre faßte Wildenbruch den Plan, die Geschichte der Hohenzollern und damit die seines engeren Vaterlandes, der Mark Brandenburg und Preußens, in einer Reihe von Dramen dichterisch zu gestalten. Nur das erste, diesem Plan entsprechende Werk, „Die Quitzows“, kann als vollgelungen bezeichnet werden; den späteren, „Generalfeldoberst“ und „Der neue Herr“, schadet ihre Absichtlichkeit; hier fehlte dem Dichter die Begeisterung — die Kraft, die einzig seine Werke über Wasser zu halten vermag. „Die Quitzows“ dagegen geben ein vortreffliches Bild der ersten Kämpfe der Hohenzollern um die Mark. Namentlich ist die auch mit Hilfe dialektischer Sprachfärbungen ausgeführte Zeichnung des breiten Volks- und Zeitlebens sehr wirkungsvoll.

Auf seinem eigentlichsten Gebiet, der großen historischen Tragödie, finden wir den Dichter wieder in dem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“. Leidenschaftlich parteiisch behandelt das Werk im ersten Teil das Unterliegen Heinrichs IV unter der Macht Gregors und den Gang nach Canossa, im zweiten Teil die Rache, die Heinrich V an dem Papsttum und an der Kirche nimmt. Besonders die ersten Akte beider Werke sind von großer dramatischer Wirkung. Alle Vorzüge Wildenbruchs leuchten hell auf, aber der Schluß — wie gewöhnlich bei Wildenbruch — fällt in beiden Dramen ab. Und der gleiche Fehler verdirbt auch die Wirkung des großangelegten Reformationsdramas „Die Tochter des Erasmus“; die Hauptperson der ersten Akte, Ulrich von Hutten, verschwindet im letzten Akte völlig von der Bühne. Es

wiederholt sich so immer wieder, daß die erste Anlage bedeutend war, daß aber Wildenbruchs Kraft nicht ausreichte, das dramatische Spiel über alle Nebensächlichkeiten hin bis zur letzten bedeutenden Katastrophe gesteigert aufzubauen.

Wildenbruch hat sich trotz seiner vorwiegend dramatischen Begabung auch als Erzähler, und in einzelnen Fällen nicht ohne Glück versucht. Der aufgeregt fortstürmende Bühnendichter ist auch in den Erzählungen und Romanen unverkennbar, in der Wahl seltsamer Stoffe und Konflikte, sowie in der atemlos fortreißenden Darstellung. Fast überall ist Wildenbruch der gleiche, bald bedacht, mit allen Mitteln zu rühren, so besonders in den Geschichten von verkannten und mißhandelten Kinderseelen, bald bestrebt, durch glühende Farben überraschender Begebenheiten und leidenschaftlicher Erotik zu fesseln; vor allem wird der Schluß der Erzählungen gerne mit einer besonders effektvollen Szene ausgestattet; denn auch hier hat er es mehr auf die äußere Wirkung als auf die innere Vertiefung abgesehen. Am besten sind Wildenbruch seine frühesten, kleinen, farbenfrischen Erzählungen gelungen, die er in den „Novellen" (1882), „Kindertränen" (1884) und „Neuen Novellen" (1885) gesammelt vorlegte; besonders „Die Danaide", „Francesca von Rimini" und die Kindergeschichten sind rühmend zu nennen. Die Knaben- und Schülerzeichnungen Wildenbruchs sind ganz vortrefflich, so das erschütternde „Orakel" aus den „Tiefen Wassern" (1897); es führt uns einen von der Natur vernachlässigten, von Kameraden verhänselten Alumnatsschüler vor, der, von Heimweh und Angst um seine ferne kranke Mutter gepeinigt, eine Frage an das Schicksal stellt, indem er in aller Stille versucht, mit seinen ungeschickten Beinen auf dem Schwebebaum zu balancieren; kommt er ans Ende, wird seine Mutter genesen, so wähnt er; böse Kameraden beobachten ihn; fast ist er am Ziel, da fällt die Horde über ihn her, so daß er purzelt. Kurz darauf ruft ihn ein Telegramm in die Heimat.

Am tiefsten lassen wohl die Novellen „Das edle Blut" (1892) und „Neid" (1900) in die Seelen der Knaben hinein-

blicken, die sich mit ersten elementaren und vernichtenden Leidenschaften füllen. „Das edle Blut" schildert, wie im Kadettenkorps ein Kamerad für die Schuld des anderen eintritt und infolge dieser heldenhaften Lüge tragisch untergeht. In „Neid" erzählt ein alter Mann, wie er in der Jugend seinen zart angelegten Bruder aus Neid in den Tod getrieben hat und nun nie mehr seines Lebens froh werden kann.

Häufig verleitet das dramatische Temperament Wildenbruch zu groben Verzerrungen und wilden, gewaltsamen Entwicklungen und Szenen. Dies verdirbt schon die in manchen Einzelbildern gute Erzählung „Der Astronom" (1887) — mit dem Untergang einer Frau, die zwischen zwei Brüdern steht — und ebenso den großen Roman „Eifernde Liebe" (1893), wo ein edles Mädchen daran zugrunde geht, daß ihre große Liebe nur mit einer flachen Leidenschaft erwidert wird. Manche Erzählungen Wildenbruchs aber werden ganz zu wüsten Zerrbildern, wie „Unter der Geißel". Am schwächsten wirken die großen Romane Wildenbruchs, die in einzelne grelle Situationen zerfallen, deren Schärfe kein beseelter Zusammenhang mildert. Am schmerzlichsten fällt dies dort auf, wo der Dichter moderne Stoffe psychologisch zergliedern, pathologische Gestalten schildern möchte. Bezeichnend dafür ist „Das wandernde Licht" (1893), eine Geschichte voll greller Situationen und voll Wahnsinn, und ebenso jene ins Groteske ausartenden Zeichnungen überlegener Frauen, die sich an schwächliche oder verzärtelte, erbärmliche Männer hängen, wie in „Brunhild" die Löwenbändigerin an den blonden Jüngling, wie die „Semiramis" an einen schurkischen Literaten, in dem sie eine Größe entdeckt zu haben glaubt und der nur — Kritiken schreiben kann. Einen ähnlichen Fall behandelt auch die letzte Erzählung Wildenbruchs, „Der Tintenfisch" (1909), wo ein weibliches Wesen von idealer Richtung sich einem gänzlich ideallosen Gelehrten an den Hals wirft und, als sie sich in ihrem Wahn betrogen findet, jäh zusammenbricht. Immer rascher nimmt Wildenbruch das Tempo in diesen seinen letzten Erzählungen, immer heißer wird die Sinnlichkeit seiner

Sprache, immer mehr überstürzen sich die Bilder, immer mehr auch durchbricht die überkühne Dichterphantasie alle Schranken der Wirklichkeit. Vielleicht am grellsten zeigt diese Entwicklung des Dichters der Roman „Das schwarze Holz" (1905). Die Bauernmagd Adelgunde, genannt „das schwarze Holz", lebt dumpf und stumpf dahin, bis ein Tunichtgut in buntem Rock den Funken der Leidenschaft in ihre Brust wirft — und an dieser Glut verzehrt sich das Weib, das mehr und mehr sich zu einer Heroine emporreckt, ohne daß wir an die innere Wahrheit oder Möglichkeit glauben.

So fand Wildenbruch auch auf dem Gebiet der Erzählung nicht die letzte Reife. Wenn von irgendeinem Dichter, dann gilt von ihm das weise Wort: „Begeisterung ist eine schlechte Dichterin", nämlich die wilde, berauschte Begeisterung, die weder auf technische Bedenken noch auf hohle Stellen im Weg noch auf ein würdiges Ziel achten kann, die nur tobt, stürmt, sich leidenschaftlich gebärdet und auf die Dauer in einen halb traurigen, halb komischen Gegensatz zur Wahrheit und Wirklichkeit gerät. Alles in allem versprach Wildenbruch mehr, als er hielt, aber immerhin hielt er genug, um in eine lahme, dumpfe Zeit einen frischen Luftstrom zu führen, und auch darüber hinaus werden sich an seinen Werken namentlich jugendliche Geister noch lange erwärmen und erfreuen. Im ganzen war Wildenbruch ein ähnliches Talent wie Saar, ein Übergangstalent, in alter Überlieferung stehend, aber nach Neuem greifend, ohne es doch in vollem Maße zu erlangen und zu beherrschen. Das heiße Streben, die überkommene dramatische Form mit dem Gehalt eines modernen und doch idealen Deutschtums zu erfüllen, wird dem immerdar hoch und edel gerichteten Manne unvergessen bleiben; auch durch seine „Blätter vom Lebensbaum" (gesammelt von dem treuen Hüter und Herausgeber seines Lebenswerkes, Berthold Litzmann, 1910) weht der starke Geisteshauch eines Adelsmenschen hindurch. Manches Gedicht auf die Größten unserer Vergangenheit, wie Bismarck und Moltke und Kaiser Wilhelm, sind gerade wieder lebendig geworden, als wir den 100. Geburtstag des Eisernen Kanzlers begingen und zugleich um

Sein oder Nicht-Sein gegen eine Welt kämpften. Wildenbruch ahnte seherischen Geistes (1889) in dem Gedicht „Deutschland und die Welt" die Schrecken des Weltkrieges, die Einkreisung durch haß- und neiderfüllte Nachbarn:

Wenn ich an Deutschland denke, tut mir die Seele weh,
weil ich rings her um Deutschland die vielen Feinde seh'.
Mir ist zur Nacht die Ruhe des Schlafes dann verstört,
weil stets mein Ohr das Flüstern und böse Raunen hört,
mit dem sie sich bereden zu Anschlag und zu Rat,
um Deutschland zu verderben durch eine schwere Tat.

Und er spinnt diesen Gedanken zu Ende, er malt als vollendet den teuflischen Plan der Vernichtung Deutschlands und alsbald das Fragen der Menschen auf dem Erdenrund sich aus:

„Wo ist sie hingegangen, die große, stille Wacht,
die eines Volkes Seele der andern nah gebracht?
Den wunderbaren Spiegel, wer schlug in Trümmer ihn,
aus dem das Weltenantlitz tiefsinnig widerschien?"
. . . . . .
Dann würden sie sich schlagen verzweifelnd Brust und Haupt:
„Wir haben unsers Reichtums uns frevelnd selbst beraubt!
Die Welt, die große, reiche, ward öde, arm und leer,
die Welt hat keine Seele, sie hat kein Deutschland mehr!"

Und wie Deutschland einstmals, wo dreißig Jahre die Geißel des Krieges es zerschlug, nimmer das Licht der Sterne in seinem Herzen, den Glauben an seinen Gott und die heilige Zuversicht in seine Zukunft verlor, so wird es „jetzt bestehen auch diese Zeit der Not", wenn es fest hält an der Mahnung:

Du buhle nicht um Freundschaft und schmeichle nicht dem Neid,
bleib du getreu dir selber und warte deiner Zeit.
Und warte, bis die Menschheit, die heut am Alter krankt,
zurück zu ihrer Seele, zu dir zurückverlangt.
Das wird nach langen Jahren voll still ertragner Pein
Deutschlands Vergeltungsstunde an seinen Feinden sein.

Man glaubt Hebbel zu hören, der 1860 in sein Tagebuch eintrug: „Alle Nationen hassen ihn (den deutschen Menschen), wie die Bösen den Guten. Wenn es ihnen aber wirklich einmal gelingt,

ihn zu verdrängen, wird ein Zustand entstehen, in dem sie ihn wieder mit den Nägeln aus dem Grabe kratzen möchten." Die Zukunft möge solche Erkenntnisse wahrmachen!

Wir sehen auch hier wieder, daß so manchem unserer deutschen Dichter — wie den deutschen Frauen schon zu Tacitus' Zeiten — etwas Seherisches, Ahnungsreiches inne wohnt. Wildenbruch zumal hatte, als Nachkomme des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, sein vaterländisch fühlendes Herz auf dem rechten Fleck und verband damit den weiten Weltblick. Den verraten auch seine Bühnenwerke, den verrät auch die im Pult zurückgehaltene, jetzt von Litzmann aus dem Nachlasse herausgegebene Tragödie „Ermanarich der König" (1918), ein Lied, geboren aus der großen Sorge um sein Volk, prophetisch singend von Kampf und Sieg.

Wildenbruch war übrigens nicht der einzige, der in den siebziger Jahren in die Bühnendichtung einen frischen Zug zu bringen suchte. In derselben Zeit schuf in Wien Ludwig Anzengruber, an das dortige Volksstück anknüpfend, ähnlich wie einst Raimund, dichterisch bedeutende und dramatisch wirkungsvolle Volksdichtungen, mit denen er eine vielleicht noch nachhaltigere und tiefere Wirkung erzielte als Wildenbruch mit seinen patriotischen Stücken. Anzengruber gehörte zu jenen Volksdichtern, die abseits der literarischen Zeitkämpfe und Strömungen stehen und in ihrer Weise immer eine gesunde, wenn auch nicht gerade große Überlieferung fortführen. Sie bewahren gewissermaßen den Grund- und den Gesundungsstoff der nationalen Literatur, den sie zwar dem Boden ihrer engsten Heimat entnehmen, aber doch durch ihre bedeutendsten Leistungen der gesamten Nation fruchtbar machen. Diese Heimat- und Volksdichter, die in der Zeit nach den siebziger Jahren einige ausgezeichnete Vertreter fanden, sind in ihrer Gesamtheit noch eingehend zu betrachten, ehe wir uns den stürmischen literarischen Kämpfen der achtziger Jahre zuwenden, wo eine kühne Jugend nicht nur gegen das verrottete Theater, sondern gegen die ganze epigonenhafte Literatur der Zeit ihre Kritik richtete und in Wahrheit den Boden für eine neue literarische Epoche, die der Gegenwart, bereitete.

17. Heimat- und Volksdichter in Süd- und Norddeutschland.

Das Wort „Heimatdichtung" ist als ein Schlagwort erst in neuerer Zeit aufgetaucht, aber das, was es bezeichnet, ist nicht neu. In Wirklichkeit hat es wohl zu allen Zeiten in unserer Literatur „Heimatdichtung" gegeben. Seit dem „Meier Helmbrecht" und seit Neidhart von Reuental gab es stets Dichter, in deren Werken sich die Besonderheiten ihrer engeren Heimat, ihrer Landschaft und ihrer Bewohner spiegelten. Diese Dichter, die das Leben des Volkes an seinen Quellen erfaßten, sind zu allen Zeiten auch die wahren Volksdichter gewesen, und in der Natur der Sache liegt es, daß diesen Dichtern allen neben ihrer Volkstümlichkeit auch eine Neigung zum Lehrhaften eigen ist. Einen größeren literarischen Wert erhielt die Heimatdichtung freilich erst im neunzehnten Jahrhundert, mit dem Beginn der realistischen Dichtung, in den Werken des alemannischen Lyrikers Hebel, des Schweizer Epikers Gotthelf und des österreichischen Dramatikers Raimund. Jeder dieser Dichter war ein echter Vertreter des Volksstammes, aus dem er hervorgegangen war, und wuchs doch auch wieder darüber hinaus zu allgemeiner Bedeutung. Das neunzehnte Jahrhundert, von Alexis und Stifter bis zu Reuter, Storm, Keller und Fontane, war reich an ähnlichen Erscheinungen, namentlich unter den Erzählern. Zumal die Söhne jener außerhalb der eigentlichen Literaturmittelpunkte gelegenen Landschaften, die ihre ausgesprochenen Stammeseigenschaften bewahrt haben, pflegten die Heimatkunst: die Niederdeutschen im Norden und die Schweizer, Schwaben, Bayern und Österreicher im Süden.

Wir beginnen mit den zuletzt genannten, den Bewohnern

der alten deutschen Ostmark, die einst in der Mitte des deutschen Kulturlebens gestanden, dann aber, zumal seit der Reformation, sich mehr und mehr auf sich selbst zurückgezogen und im achtzehnten Jahrhundert mit der Entwicklung der deutschen Literatur fast alle Fühlung verloren hatten. Seit Grillparzer und Raimund trat hier ein Wandel ein, und um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts finden wir eine ganze Reihe österreichischer Dichter — Anastasius Grün, Lenau, Stifter — in engsten Beziehungen zur Literatur des außerösterreichischen Deutschlands, sie befruchtend und von ihr befruchtet. Politisch ging Österreich, man kann wohl sagen, schon seit Jahrhunderten seine eigenen Wege, und das Jahr 1866 vollendete in Wahrheit hier nur eine Entwicklung, die längst angebahnt war. Indem aber Österreich und Deutschland sich politisch trennten und dadurch allen Zündstoff zu politischem Hader aus ihren Beziehungen ausschieden, kamen sie sich auf dem Gebiete des geistigen Lebens näher als zuvor, und die Heimatkunst, die dem österreichischen Boden im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts entsproß und deren Hauptvertreter Anzengruber und Rosegger sind, fand im übrigen Deutschland nicht weniger Verständnis und Liebe als in Österreich selbst.

Aus einem alten österreichischen Bauerngeschlecht stammend, wurde Ludwig Anzengruber am 29. November 1839 zu Wien geboren. Sein Vater, der poetisch begabt war, starb früh und ließ die Familie in dürftigen Verhältnissen zurück. Da die Mutter das Studium ihres Sohnes nicht bestreiten konnte, wurde Anzengruber zuerst Buchhändler, dann 1860 Schauspieler. Des Herumziehens mit Schauspielertruppen niederen Grades müde, kehrte er 1866 nach Wien zurück und nahm, da er für seine Volksstücke kein Theater fand und von dem Ertrage kleiner Erzählungen, die er für Zeitungen und Zeitschriften schrieb, nicht leben konnte, eine Stelle bei der Wiener Polizeidirektion an. Da brachte ihm am 5. November 1870 die Aufführung seines Volksstückes „Der Pfarrer von Kirchfeld“ auf dem Theater an der Wien einen solchen Er-

folg, daß er es wagen konnte, sich ganz dem Schriftstellerberuf zu widmen. In rascher Folge schuf er nun ein Stück nach dem andern, bis 1880 vierzehn an der Zahl.

Als echter Volksdichter ging Anzengruber bei seinen dramatischen Schöpfungen von ethischen Absichten aus. Er selbst sagt darüber in einer autobiographischen Skizze: „Ich sah, wie dem Volke nackter Unsinn geboten wurde, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charakter, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde — und rings lagen doch so goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze ausgestreut von den Geistesheroen aller Völker und Zeiten. Alles das mußte sich in kleiner Münze unter das Volk bringen lassen, von der Bühne herab, aus dem Buch heraus. Aber selbst das Große und Gewaltige in Wissenschaft, sozialem und politischem Leben der Gegenwart blieb abseits, ganz abseits der Bühne liegen, ihre Figuren waren noch platter als die wirklichen Personen, die denselben zum Vorwurf dienen sollten. Ein anderer wollte sich nicht finden, welcher der Zeit von der Bühne herab das Wort redete, und einer mußte es tun, also mußte ich es sein." Anzengruber will also Lehrer und Mahner sein, er will aufklären und anregen, zugleich aber auch „Menschliches menschlich gestalten". So schöpft er an den Quellen ursprünglicher Natur. Das Dorf ist die Welt seines Dramas, „weil" — wie er selbst sagt — „der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd oder nur in linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis, wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben oder sich gegen diesen wehren und sich und andern das Fatum setzen, klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben."

Der Held der ersten erfolgreichen Dichtung Anzengrubers,

„Der Pfarrer von Kirchfeld", ist eine seines Namens, Hell, würdige Gestalt, ein klarer, moderner Geist, der in seinem Dorfe die Leuchte freien Menschentums erhebt, was ihm die Kirche nicht verzeihen kann. Es erstehen ihm einflußreiche Gegner, die auf die Gelegenheit warten, ihn zu stürzen. Gleichzeitig hat der Pfarrer in einem seiner Pfarrkinder, dem Wurzelsepp, einen allem Kirchlichen feindlichen und rachsüchtigen Gegner. Dem zerstörte einst ein Pfarrer das Lebensglück, als er ihn von seiner andersgläubigen Geliebten trennte; so ist er ein verbitterter Atheist geworden; er bringt den Pfarrer ins Gerede der Leute und untergräbt so das rührende reine Verhältnis zwischen ihm und seiner Haushälterin, Anna Birkmaier. Sie verlobt sich, nur um den Pfarrer, dem ihr Herz gehört, aus dem Munde der Leute zu bringen. Der Pfarrer aber vergilt, als Träger jener ewigen und natürlichen Religion, die sich auf Nächstenliebe gründet, dem Sepp nur mit Gutem. Da er dessen Mutter bestattet, obschon sie sich selbst entleibte, wird er aus der Kirche ausgestoßen. Den kurz auftauchenden Gedanken an Selbstmord weist der Pfarrer zurück: „Ich trete meine Strafe an und warte still, was nächste Zeiten bringen. Vielleicht ruft eine freie Kirche im Vaterlande mich, ihren treuen Sohn, zurück aus der Verbannung." — So ist das Drama, das im Jahr der Verkündigung der Unfehlbarkeit des Papstes auf den Brettern erschien, eine Anklage voll flammenden Zornes gegen die Unduldsamkeit und Herrschsucht des Klerus, die keine selbständig gerichteten Männer unter sich duldet, sowie auch gegen den Zölibat.

Der Erfolg des „Pfarrers von Kirchfeld" entsprach der Frische und Wahrheit dieses wahren Volksstückes, in dem eine andere Luft wehte als in den herrschenden Zugstücken mit ihren hohlen Scherzen und Witzen, ihren leeren Typen von Kommerzienräten, Backfischen und frivolen Leutnants. Statt des Salons waren der stolze Hochwald und das Gebirge mit ewigem Schnee der Hintergrund, statt loser, flacher Scherze hörte man den Trotz und die Leidenschaft urwüchsiger Menschen; denn das Volk selbst

ist der eigentliche Held in den Anzengruberschen Dramen, und Frühlingshauch und Alpenduft wehen hindurch.

Noch mehr als von dem Erstlingswerk gilt dies von Anzengrubers ein Jahr später auf der Bühne erschienener Dichtung „Der Meineidbauer“ (1871). In allem steht dies Werk weit höher als das erste. Der Ferner, die Hauptgestalt, ein Bauer, der durch Verbrechen sich emporgebracht hat und sich durch Verbrechen oben hält, ist eine unübertreffliche dramatische Gestalt. Er hat die Kinder seines Bruders um ihren Besitz gebracht und ins Elend getrieben durch seinen falschen Eid, ja, als er schließlich auf seinen eigenen Sohn schießt, um das Geheimnis seines Verbrechens zu wahren, glaubt er in seinem vermessenen Hochmut noch, daß der Himmel ihm selbst ein Zeichen der Zustimmung dazu gebe. Der Sohn wird gerettet, er selbst aber fällt den Dämonen seines gehetzten bösen Gewissens zum Opfer und stirbt von entsetzlichem Wahnsinn gefoltert. Hell wölbt sich der lichte Schluß über diesem düstern Sitten- und Seelengemälde. Vronie, die Tochter seines Bruders, die er um ihr Erbe betrogen, ist wohl hart geworden durchs Leben und empfindet wohl volle Genugtuung, als sie den Meineidbauern seines Verbrechens überführt hat, aber sie vergißt doch, beglückt durch des jungen Ferner Liebe, alle Rache, gibt nur der Menschlichkeit Gehör und vernichtet den Beweis für die Schuld des Alten, noch ehe sie von dessen Ende weiß. „Wenn d' wieder frisch bist,“ sagt sie zu ihrem geretteten Geliebten, „gehst mit mir in die Berg', und von der höchst'n Spitz'n woll'n wir 'nausjauchzen ins Land: aus is und vorbei is 's, da sein neue Leut', und die Welt fangt erst an.“

Anzengruber kennt die Vorzüge und kennt die Schwächen des Menschen; er weiß, wie nahe beide beieinander wohnen, und auch bei ihm wird das Begreifen ein Verzeihen, das Verzeihen zu Liebe. Und so läßt er selbst über düstere Sittengemälde die hellen Lichter dieser verstehenden Liebe leuchten, und seiner Weisheit letzter Schluß bleibt die heitere Weltbejahung.

Auf die finstere Tragödie des „Meineidbauern“ ließ Anzen-

gruber 1872 die lustige Komödie „Die Kreuzelschreiber" folgen, ein bäuerliches Seitenstück zu der „Lysistrata" des Aristophanes. Die Zwentdorfer Bauern haben sich von einem freisinnigen Großbauern verleiten lassen, als Einspruch gegen die Beschlüsse des Vatikanischen Konzils und der Pfaffenwirtschaft dem Döllinger in München eine mit ihren Kreuzeln unterzeichnete Zustimmung zu schicken. Die Pfaffen, denen das nicht behagt, stecken sich hinter die Weiber der Kreuzelschreiber und veranlassen sie zur Kündigung ihrer ehelichen Pflicht. Schon wollen die Männer klein beigeben, da greift der lustige Steinklopferhans mit gutem Rat ein. Der Steinklopferhans ist eine der prächtigsten Gestalten Anzengrubers, ein Lebensweiser, heiter, frei und geklärt. „Es kann dir nix g'schehn", das ist das Wort, mit dem er allen Widerwärtigkeiten lachend begegnet. „Selbst die größt' Marter zählt nimmer, wenn's vorbei is! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegst, oder ob d' das vor dir noch viel tausendmal siehst — es kann dir nix g'schehn! — Du g'hörst zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir!" Dieser weise Philosoph und gute Menschenkenner rät nun den Kreuzelschreibern, scheinbar auf die Forderung der Frauen einzugehen und sogleich die verlangte Wallfahrt anzutreten — in Begleitung der schönsten Mitglieder eines schnell begründeten Jungfernbundes. Besonders lustig spitzt sich nun das Spiel zwischen einem jungen Ehepaar, der Gellhofbäuerin und ihrem Anton, zu. Sie, die zuerst den Mann schlau herumgezwungen hat, erschrickt jetzt, als sie ihn wanderbereit am Arm einer andern sieht, und weiß ihn doch, als Bitten nicht helfen wollen, aufs lustigste zurückzuhalten. In einer fröhlichen Szene löst sich der ganze Zwist. Eine frische, reine Sinnlichkeit glänzt über der Dichtung. Einen ernsten, tragischen Einschlag bringt nur das Schicksal des alten Brenninger hinein, das nur episodenhaft, in einer Szene dargestellt ist, aber das ganze ehrliche, tiefe Herzensleben des armen Bauern enthüllt; er geht daran zugrunde, daß sein Annemirl, mit der er fünfzig Jahre gehaust hat, nichts mehr von ihm wissen will.

Nach einigen schwächeren Stücken — „Elfriede" (1872), „Die

Tochter des Wucherers" (1873), „Hand und Herz" (1874) — entfaltete Anzengruber seine ganze Kraft und Frische wieder in den beiden Bauernkomödien: „Der G'wissenswurm" (1874) und „Doppelselbstmord" (1875). In jener sucht ein Erbschleicher mit pfiffiger Frömmelei den G'wissenswurm, die Reue und Seelenqualen eines alten Bauern, Grillhofer, besonders dadurch zu nähren, daß er ihm vormacht, seine einstige Geliebte sei durch seine Schuld in Not und Elend verkommen. Als aber der bigotte und reuige Sünder das verloren und verdorben geglaubte Mädchen als sehr tatkräftige Mutter von zwölf Kindern wiedersieht, wird der alte Grillhofer, der seinen Namen solange mit Recht trug, am Ende aus einem Kopfhänger zu einem lebensfrohen Manne, und das „Sündenkind" zieht als ein frisches, braves Dirndl in sein Haus ein. Tragisches und Komisches mischen sich in dieser Komödie mit sieghaftem Humor. Wohl das verwegenste Werk Anzengrubers ist die derblustige Bauernposse „Der Doppelselbstmord". Wie in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" lieben einander die Kinder feindlicher Väter, der Sohn des reichen und gutmütigen Hofbauern Sentner und die Tochter des armen und grantigen Häuslers Hauderer. Aber die Kinder wissen sich zu helfen; als sie von einem unglücklichen Liebespaar gehört haben, das im Tode sich vereinigte, schreiben sie auch an die Eltern einen Brief, sie seien weggegangen, um sich auf ewig zu vereinigen. Der alte Sentner bringt in der Nacht das ganze Dorf auf die Beine, und am andern Morgen findet man auch schließlich die beiden — im Heu der Sennhütte. Sie sind in Wahrheit gegangen, sich „af ebich zu vereinigen". Eine schalkige Frische der Sinnlichkeit liegt über dem Stück, besonders über dem Morgengesange der Liebenden.

Von lebensvoller Wirkung ist auch das nächste Volksstück Anzengrubers, „Der ledige Hof" (1876); doch fühlte der Dichter wohl selbst, daß er nicht auf die Dauer sich auf die bäuerliche Welt beschränken könne, wenn er mehr als nur Wandlungen verwandter Themen geben wolle, und so wagte er es, den Schauplatz seiner nächsten Stücke in das moderne Wien zu verlegen. Aber

hier war ihm das Glück nicht so günstig. Immerhin schuf er in der dramatisch freilich oft schwachen und von falschem Pathos nicht überall freien Tragödie „Das vierte Gebot“ ein ergreifendes Bild des Wiener Großstadtlebens, das so gut in der oberen Schicht, bei dem Hausbesitzer Huterer, wie in der niederen, bei dem Drechslermeister Schalanter, verrottet und verderbt ist. In beiden Familien werden die Töchter verhandelt und die Söhne verdorben, gehen die Jungen an den Sünden der Alten zugrunde.

Die Versuche Anzengrubers, höhere dramatische Stoffe zu behandeln, hatten indes keinen nachhaltigen Erfolg, so wenig wie einst die ähnlichen Versuche Raimunds. Es gelang Anzengruber hier nicht, Tendenz und Reflexion ganz zu meistern und die Abstraktionen immer in lebendige Anschauung umzusetzen, das Theatralische überall zum Dramatischen und das Rührende zum Tragischen zu erhöhen. Hinzu kam, daß dem Dichter am Ende der siebziger Jahre die Lust an der Bühne überhaupt verleidet wurde. Die französischen Gesellschaftsstücke drängten Anzengrubers Volksstücke fühlbar in den Hintergrund. Das bestimmte den Dichter, es mit der Erzählung zu versuchen, und es war ihm vergönnt, neben vielen kleinen vortrefflichen Dorf- und Volksgeschichten auch auf diesem Gebiet zwei große Werke von bleibender Bedeutung zu schaffen, den „Schandfleck“ (1878) und den „Sternsteinhof“ (1885). Die Bilder dörflicher Schicksale, die der Dichter in diesen beiden Romanen zeichnet, sind hart und herb, auch im Stil; die Wucht der Wahrheit aber packt den Leser und hält ihn fest im Banne einer stark ergreifenden Stimmung. Nicht das, was geschieht, ist die Hauptsache, sondern die feine, wahrheitsgetreue Seelenmalerei. Der Schandfleck ist das Kind, das die Bäuerin geboren, dessen Vater aber nicht der Bauer, sondern ein leichtfertiger Dorfgenosse ist. Wie das Kind zu einem tapferen Mädchen, zu einer festen, ehrlichen Frau und zu einer glücklichen Mutter wird, das macht uns der Roman in kraftvollen Zügen anschaulich. Man sieht in tiefe Abgründe der menschlichen Natur; noch mehr im „Sternsteinhof“. Ein Mann wie der protzige Sternsteinhofer und

ein Weib wie seine Schwiegertochter Helene in ihrer furchtbar folgerichtigen Selbstsucht sind mit fast grausamer Sachlichkeit und Selbstverständlichkeit wiedergegeben.

Das siegreiche Vordringen des Naturalismus in den achtziger Jahren kam Anzengruber insofern zustatten, als dadurch das Verständnis für den eigentümlichen Wert seiner realistischen Kunst in weiteren Kreisen und auch weit über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus geweckt wurde. Schon 1878 war ihm der Schillerpreis zuerkannt worden; ihm folgte 1887 der Grillparzerpreis. Wieder ließ der Dichter eine Reihe wirkungsvoller Volksstücke erscheinen: die Tragödie „Stahl und Stein" (1886), wo der Vater den Sohn in den Tod jagt, und das Weihnachtsstück „Heimg'funden" (1887), eine schöne Verherrlichung der Mutterliebe. Ganz einzigartig ist er in seinen „Dorfgängen" (1879) und „Kalendergeschichten", alle Stände und Menschensorten tragischer und komischer Art nachzeichnend, wie in den Stücken „Der gottüberlegene Jakob", „Treff-Aß", „Valentin, der Gott verloren", „Schatzgräber", „Wenn einer es zu schlau macht" u. v. a. In seinem letzten Werk, dem Volksstück „Der Fleck auf der Ehr'" (1889), erreichte der Dichter fast die Frische seiner ersten Werke wieder. Aber es war Anzengruber nicht vergönnt, sich des wachsenden Ruhmes zu freuen. Er starb am 10. Dezember 1889, erst fünfzigjährig, auf der Höhe seiner Erfolge, betrauert von der ganzen literarischen Welt Deutschlands und Österreichs.

Neben Anzengruber, dem volkstümlichen Dramatiker, besaß Österreich zu gleicher Zeit auch einen nicht minder bedeutenden Volkserzähler, Peter Rosegger. Er trat in die Literatur in demselben Jahr ein, in dem „Der Pfarrer von Kirchfeld" Anzengruber seinen ersten Erfolg brachte. In noch engerem Sinne als Anzengruber ist Rosegger ein Kind des Volkes, noch tiefer als jener ist er zeitlebens seiner Heimat nah und vertraut geblieben.

Petri Kettenfeier Rosegger wurde als eines armen Waldbauern Sohn am 31. Juli 1843 zu Alpl bei Krieglach in Obersteiermark geboren; da er zum Bauern zu schwach, zum Studieren zu arm war, ward er einem Schneider in die Lehre gegeben, mit

dem er nun vier Jahre lang von Gehöft zu Gehöft „in die Stör“ zog, seine Kenntnis des Volkes gewaltig erweiternd. An den Sonntagen bildete er sich durch eifriges Lesen und hatte im stillen schon zahlreiche Hefte mit schriftstellerischen Versuchen gefüllt, als das Talent des Zwanzigjährigen 1864 von dem Redakteur der „Grazer Tagespost“, Dr. Swoboda, entdeckt wurde. Kurze Zeit war Rosegger nun Buchhändler, besuchte dann die Handelsakademie zu Graz, wo er bis 1869 verblieb, und begann 1870 mit den ersten Veröffentlichungen. Einer Sammlung steirischer Dialektgedichte ließ er rasch eine Fülle von Erzählungen folgen. Durch ein Stipendium des Landesausschusses seines Heimatgaues unterstützt, konnte der nun Sechsundzwanzigjährige auf einer Reise durch Deutschland, Holland, Schweiz und Italien seinen Gesichtskreis erweitern. 1875 erschien sein erstes größeres Werk, das seinen Namen rasch über ganz Deutschland trug: „Die Schriften des Waldschulmeisters“. Seitdem ist er einer der fruchtbarsten und beliebtesten Volksschriftsteller der Gegenwart geworden.

Rosegger blieb — trotz seiner vielseitigen, meist autodidaktisch erworbenen Bildung — als Schriftsteller doch immer im besten Sinne mehr oder weniger ein Bauer, d. h. er hatte stets nur ein Auge für die ländlichen Verhältnisse. Er beobachtete rings um sich den Untergang der Landwirtschaft und war voreingenommen gegen die Städte, in denen er nur den Feind des gesunden Gedeihens des Landes sah. Er sprach sich selbst gelegentlich über seine Weltanschauung aus: „Ich stelle das Natürliche höher als das Gemachte, das Ländliche höher als das Städtische, die Einfachheit höher als den Prunk, die Taten höher als das Wissen, das Herz höher als den Geist.“ Für den großen Zug im Leben und in der Kultur der Gegenwart blieb ihm der Blick verschlossen. Aber die Weite seines Herzens glich die Enge des Gesichtskreises aus, und indem er durchaus für naiv genießende Leser schrieb, blieb er selbst als Denker ebenfalls durchaus naiv. Ein Kind der Natur und ein Kind des Volkes, eigen gewachsen, sich selbst bildend, vergreift er sich wohl einmal, aber innerlich erlebt und erlitten, geschaut und

gestaltet ist alles, was er schrieb. So haben Roseggers Werke, trotz aller erzieherischen und polemischen Tendenzen des Dichters, immer rein dichterische Werte und sind frisch und lebendig wie etwa die gleichartigen Dichtungen Gotthelfs. Die breite epische Wucht des Schweizers war zwar dem Österreicher versagt; während Gotthelf Fresken malte, ist Rosegger mehr Genremaler, aber im besten Sinne, frischer, natürlicher, duftiger als z. B. Defregger. Seine Geschichten tragen Waldeshauch und sind voll Tau wie die des verwandten Stifter. Entzückend beschreibt er selbst die Art seines Schaffens im Vorwort zu den „Neuen Waldgeschichten“: „Das war wieder einmal ein fruchtbares Waldgeschichtenjahr! Jeder Tautropfen und jeder Sonnenstrahl fruchtete! Was trank ich an den kalten Bergquellen wieder für Lebenslust! Von den Baumrunnen gleichsam und den bemoosten Steinen las ich sonnengoldige Jugend, und kleine Geschichten der Vergangenheit flatterten heran wie Schmetterlinge und Libellen und neckten mich. Dann begegneten mir die bekannten Gestalten und brachten mir Neues, Frohes, Ernstes, Wunderliches. Es begegneten mir die derben, gutmütigen und auch die trotzigen Männer, die alltäglichen wie die Sonderlinge, die klugen und schalkhaften Weiber, die schlangemütlichen Alten, die kecken Jungen, die reizenden schlimmen Mädchen — die sehr schlimmen Mädchen, ihr Freunde! Aber auch wirklich arge Gesellen und Gesellinnen darunter! Wie mich alle so antraten oder ich sie — man erfährt ja nie recht die Urheberschaft —, da schossen mir die Waldgeschichten auf wie Pilze. Und in ihrer ganzen Wildheit, wie sie mich gleich Brombeerlaub umrankten, habe ich sie abgeschrieben.“

Diese so natürlich gewachsenen Waldgeschichten, die mannigfaltigen, bunten Bilder aus dem Leben der Bauern und der Natur, in der sie leben, der Dörfer, Berge und Wälder, sind denn auch die besten und sicherlich auch die bleibendsten Werke Roseggers. In allerlei Sammlungen legte der Unerschöpfliche diese kleinen und köstlichen Geschichten vor: „Sittenbilder aus dem steirischen Oberland“ (1870), „Geschichten aus Steiermark“ (1871), „Die Älpler“ (1872), „Aus Wäldern und Bergen“ (1875), „Sonderlinge aus

dem Volke der Alpen" (1875), „Lustige Geschichten" (1879), „Mann und Weib" (1879), „Dorfsünden" (1883), „Neue Waldgeschichten" (1883), „Das Geschichtenbuch des Wanderers" (1885), „Allerhand Leute" (1888), „Hoch vom Dachstein" (1892). Besonders ragen unter diesen kleinen Geschichten diejenigen hervor, die persönliche Erinnerungen verarbeiten, ähnlich wie unter den größeren Werken auch die, in denen sich eigenstes Erlebnis ausspricht — „Heidepeters Gabriel" (1872) und „Die Schriften des Waldschulmeisters" (1875) —, die köstlichsten bleiben und den reinsten Genuß gewähren. Die Geschichte von „Heidepeters Gabriel", der in die Welt zieht, das Glück zu finden, auch viel Gutes und Schönes, das Beste aber doch im eigenen Herzen findet, ist die poetisch verklärte Lebensgeschichte Roseggers selbst. „Die Schriften des Waldschulmeisters" sind eine Art Rahmenerzählung. In einem einsamen Dorfe findet der Dichter in den Schriften des verschollenen, in den Bergen umgekommenen Waldschulmeisters die Schicksale dieses seltsamen Mannes aufgezeichnet, der sich aus den Stürmen eines wilden Lebens in die Einöde gerettet hat.

In diesen beiden Werken drängt die quellende Gestaltungskraft des Dichters die tendenziösen Nebenabsichten völlig zurück. In den großen, seit Anfang der achtziger Jahre erschienenen Romanen aber treten sie mehr und mehr in den Vordergrund, anfangs freilich noch gebändigt und nach Möglichkeit dichterisch verarbeitet, wie im „Gottsucher" (1883), der sich mit den religiösen, und in den Erzählungen „Jakob der Letzte" (1888) und „Das ewige Licht" (1897), die sich mit den sozialen Fragen auseinandersetzen. Was würde aus dem einfachen Volk werden, wenn ihm jede Religion genommen würde? Diese Frage beantwortet der „Gottsucher". Es würde verkommen und nur noch des Unterganges wert sein, so lehrt das Schicksal der Gemeinde von Trawies, die ihren engherzigen Pfarrer ermordet, dafür mit Acht und Bann belegt wird und nun völlig verwildert. Schließlich erfindet einer unter ihnen eine Art Feuerreligion und entsühnt die Gemeinde, indem er sie in einem flammenden Opfertod vernichtet. Diese gewaltsame, niemals ganz so, zu allen Zeiten aber

wohl in ähnlicher Weise mögliche Geschichte wirkt wie eine phantastische Sage, die durch die Lebendigkeit der Gestalten Wahrheit und tiefen Sinn bekommt. Trotzdem wird man dem weniger phantastischen Roman „Jakob der Letzte" den Vorzug geben. Er behandelt Roseggers Lieblingsthema; er ist eine Klage, daß die Dörfer der Heimat hinschwinden, die Bauern verarmen und in die Weite ziehen, weil Aufforstung und Industrie die Wiesen und Felder verdrängen und große Jagdbesitzungen sich dort erstrecken, wo einst ein Bauernvölkchen still und genügsam dahinlebte, und daß die Ursprünglichkeit und Hoheit einfacher, treuer Sitten dem verflachenden und vergiftenden Zuge der Zeit zum Opfer fällt. Der Bauer Jakob Steinreuter geht daran tragisch zugrunde, daß er sich dieser Entwicklung entgegenstemmt. Ein ähnliches Thema behandelt ebenso ernst und würdig der Roman „Das ewige Licht". Auch hier schildert der Dichter die Zersetzung des Bauernstandes und insbesondere den Zwiespalt zwischen dem Alten und dem Neuen in der Seele des Dorfgeistlichen, der dem eindringenden Verderben nicht Einhalt tun kann und darüber dem Irrsinn verfällt. Die „Idyllen einer untergehenden Welt" (1899) haben denselben Hintergrund, das Zusammenstoßen der kranken städtischen und der kerngesunden bäuerlichen Sitten, aber der Grundton ist hier heiterer; einige Gestalten, wie der „Quartallump" und der „Jochjackel", gehören zu den besten, die Rosegger geschaffen hat.

Mit dem zunehmenden Alter wird Rosegger immer lehrhafter. Er verfällt dem Gemachten, Manierierten und wird einseitig. Wie krampfhaft versucht er z. B. in dem recht breiten Roman „Weltgift" (1903) zu beweisen, daß der vom Stadtleben in seiner Seele Zerfressene auch in der ländlichen Umgebung sich nicht wieder zurechtfinden und gedeihen kann, sondern untergehen muß! Am bösesten wettert er gegen städtische Genußsucht, gegen Alkohol und Raufen und Schnupfen und Tierquälerei und Größenwahn und Intoleranz und geschäftliche Unzuverlässigkeit in dem „Sündergl öckel" (1904); hier wagt er sich auf einen ihm völlig fremden Boden und wirkt peinlich. Das sind keine frischen, klaren „Berg-

predigten" (1885) mehr, sondern Bußpredigten voll Zank und Schimpfen, und man spürt doch einen Augenblick enttäuscht, daß es Rosegger an Weite des Gesichtskreises mangelt. Das gleiche gilt von dem mißlungenen Roman „J. N. R. J." (1904), der „frohen Botschaft eines armen Sünders", der in den letzten Wochen vor seiner Hinrichtung sich das Leben Jesu in ganz unzureichender, platter Weise entwirft. Das Buch „Wildlinge" (1906) aber führt uns wieder in die Waldheimat, in die stillen, grünen Winkel des steirischen Landes, wo der Dichter zu Hause ist und auch uns heimisch macht. Wildlinge nennt er „jene derben, einfältigen, heiterschalkhaften und gutmütigen Gestalten aus Wald und Gebirge, denen keine Buchstabenbildung die natürliche Charakterbildung, keine spitzfindige Weisheit den Hausverstand zerstört hat". Hier wirkt der Dichter durch Schalkhaftigkeit und Herzenswärme und sittigenden Ernst kräftig und groß wie einst. Lyrische Bekenntnisse bot er in dem Buche „Mein Lied" (1910), und in dem Roman „Die beiden Hänse" (1912) stellt er nicht ohne Einseitigkeit wieder den „modernen Geist" der hie und da großartig geschilderten dörflichen Gebirgswelt mit ihrer hehren Natur und der frommen, friedevollen Beschränktheit der Bewohner gegenüber. Rosegger ist und bleibt der Apostel, der am Ende doch immer wie Rousseau ruft: „Zurück zur Scholle! Zurück zur Natur!" Ähnlich tritt er uns auch in der 1876 von ihm begründeten und seit 1910 von seinem Sohne Hans Ludwig herausgegebenen Monatschrift „Heimgarten" entgegen; wir finden ihn hier allzeit auf der Wacht für seine Ideale, seine Heimat, seine Bauern, aber auch für Recht und Vernunft, Liebe und Duldung und auch für das Deutschtum in Österreich, zumal in Südtirol. Mag Gotthelf, der Darsteller des Schweizer Volkstums, gewaltiger, mag Anzengruber der tiefere Psychologe und größere Künstler sein, Rosegger steht doch groß und würdig neben diesen beiden in seiner volkstümlichen Schlichtheit, Gesundheit und Echtheit. Bis in seine letzten Tage hinein — er starb 1918 — erlahmte seine Schaffenskraft nimmer. „Das lichte Land und Allerhand" (1916) stellt das Glück auf den Wechsel von Lust

Ludwig Anzengruber
Gemälde von George Mayer

Peter Rosegger
Naturaufnahme

Friedrich Theodor Vischer
Gemälde von Emilie Weisser

und Schmerz, von Reinheit und Schuld. Einen erquickenden Trunk bietet „Das Buch von den Kleinen“ (1917), und ein köstliches Vermächtnis ist „Heimgärtners Tagebuch“ (1917).

Neben Anzengruber und Rosegger genannt zu werden, verdient noch ein dritter österreichischer Volks- und Heimatdichter, auch wenn er an Volkstümlichkeit mit jenen nicht wetteifern kann, der Tiroler Adolf Pichler. Geboren 1819 bei Kufstein, machte sich Pichler, der nach trüben Jugendjahren erst Jurisprudenz, dann Medizin studiert hatte, zuerst durch eine patriotische Tat bekannt. Als die Italiener 1848 die Südgrenze Tirols bedrohten, zog er mit einer bewaffneten Studentenschar dem Feind entgegen, was ihm der Kaiser von Österreich durch Verleihung des Adels dankte. Nach Beendigung seiner Studien lehrte er, erst als Germanist, dann aber als Naturforscher und Geologe an der Universität Innsbruck, wo er 1900 starb. Pichler hat sich als Lyriker, Epiker und Dramatiker versucht. Seine in frühere Zeit zurückgehenden lyrischen Werke — „Gedichte“ (1853), „Hymnen“ (1855), „In Lieb und Haß, Elegien und Epigramme“ (1869) — sind der Ausdruck einer naturwüchsig kräftigen und gesunden Persönlichkeit, mehr mit tiefen Gedanken beschwert als mit Kunst geklärt, aber immer sympathisch, ehrlich und nach Großem strebend. Als Dramatiker fand Pichler zwar sogar Hebbels Lob, aber seine eigentliche Begabung lag nicht hier, sondern im Epos. Pichlers beste, persönlichste Schöpfungen sind die Versdichtungen „Der Hexenmeister“ (1872), „Fra Serafico“ (1885), „Zaggler Franz“ (1890) und daneben die Prosageschichten aus dem Tiroler Volksleben: „Allerhand Geschichten aus Tirol“ (1867), „Jochrauten“ (1897), „Letzte Alpenrosen“ (1898), ferner die Wanderbücher „Aus den Tiroler Bergen“ (1892) und „Kreuz und quer“, endlich seine Selbstbiographie „Zu meiner Zeit“ (1892). Die Helden seiner Dichtungen nahm Pichler mitten aus seiner Zeit, kräftige Gestalten in ihren oft seltsamen Schicksalen, Sonderlinge, die das Dasein hart und einsam gemacht hat, die ihm aber nicht zürnen, sondern weise und weltfroh geworden sind und „in stiller Ruhe des Gemütes

den Stimmen horchen, die zum Herzen sprechen". Gegen jede Engherzigkeit und Enggeistigkeit hat Pichler zeitlebens fröhlich gestritten, gegen Zeloten- und Jesuitentum, aber ohne Übertreibung, mit Achtung ehrlicher fremder Meinung. Alles in allem verdient dieser ernste und tüchtige Schriftsteller mehr Beachtung als er bisher fand. Dies gilt auch von einem Schriftsteller, der abseits von allem literarischen Tun und Treiben wie ein Bauer vom bäurischen Leben mit packender Naturwahrheit berichtet, Richard Bredenbrücker, der, im Rheinland geboren (zu Deutz 1848), in Südtirol völlig heimisch geworden ist; in zahlreichen Erzählungen hat er das „Dörcherpack" gezeichnet, am besten vielleicht in dem Roman „Die tote Kohle" (1908). Im Gebiet der Lyrik ist mit Pichler endlich noch ein älterer Dichter verwandt, Hermann von Gilm (1812—64), der sich an Heine und Byron anlehnte, mit seinem lodernden Jesuitenhaß zündete und einige bleibende Lieder sang („Allerseelen", „Über hundert lange Stunden").

Österreich steht, wie bemerkt, in dieser Zeit hinsichtlich der Heimat- und Volksdichtung weitaus im Vordergrund. Finden wir indes in den übrigen deutschen Landschaften auf diesem Gebiet auch keine ganz ebenbürtigen Dichter, so fehlt es doch auch anderwärts keineswegs an beachtenswerten Vertretern der Heimat- und Volkskunst. In Bayern veröffentlichte der jung verstorbene, liebenswürdige Karl Stieler (geb. 1842 zu München als Sohn des Hofmalers Ludwigs I, gest. 1885) seine von leiser Sentimentalität überhauchten Dialektdichtungen — „Bergbleameln" (1865), „Weil's mi freut!" (1876), „Habt's a Schneid?" (1877), „Um Sunnawend" (1878) —, denen er bald zwei hochdeutsche Sammlungen: „Hochlandlieder" (1879, 1881) und „Wanderzeit" (1882) folgen ließ. Nach der Art Scheffels singt er von dem Mönch Wernher von Tegernsee, dem die süße Minne in Gestalt der rotlockigen Sennin nahte, oder von dem Mönch Waltramus, von der Berg- und Waldeinsamkeit, von Sonnwende und alten Zeiten, doch auch von frischer junger Liebe und fröhlichem Wandern durchs Weite. Stielers vollendetste und in sich geschlossenste Dichtung ist

das gemütvolle „Winteridyll“ (1886). Aus der Stadt und den Freuden der städtischen Geselligkeit hat sich der Dichter in die Wintereinsamkeit der Berge, in das dörfliche Haus unterm Lindenbaum am Tegernsee, das er sein nennt, geflüchtet; und dort am Kamin, während draußen der Winterhimmel in Sternenpracht strahlt, läßt er sein Leben, das ihn zum Dichter machte, und alle die treuen Gestalten an sich vorüberziehen, in deren Liebe er sein Glück gefunden: den Vater, die Mutter, sein Weib, seine Kinder. Alles in so seelenvoller Schlichtheit und hingebender Wärme, daß es auch dem empfindsamen Leser warm ums Herz wird.

Eine Stieler verwandte Natur ist der schon dem „Krokodil“ angehörende, gleichfalls in München geborene und lebende Max Haushofer (1840—1907), der sich in Gedichten, Romanen und epischen Schöpfungen besonders mit den Fragen über Tod und Jenseits auseinandersetzte. Mehr Volksschriftsteller im engeren Sinn ist der burschikose Ludwig Ganghofer (geb. als Sohn eines Forstmanns 1855 in Kaufbeuren, gest. 1920), dessen Hochlandgeschichten und Hochlandromane — „Der Jäger von Fall“ (1882), „Der Klosterjäger“ (1892), „Die Martinsklause“ (1894), „Schloß Hubertus“ (1895), „Die Sünden der Väter“ (1896), „Das Schweigen im Walde“ (1899), „Der Dorfapostel“ (1902), „Der hohe Schein“ (1905), um nur die verbreitetsten zu nennen — dem fruchtbaren Erzähler im Süden und im Norden viele Freunde gewonnen haben; seine Volksschauspiele, zumal „Der Herrgottsschnitzer von Ammergau“ (1880) und „Der Geigenmacher von Mittenwald“ (1884), wurden von der sogenannten „Münchener Truppe“ unter Neuerts Führung erfolgreich auf allen Bühnen des Reiches aufgeführt. Während Ganghofers Romane und Dramen nicht frei von gemachter Sentimentalität sind und auf höheren Kunstwert keinen Anspruch erheben können, sind seine Jugenderinnerungen „Lebenslauf eines Optimisten“ — Erster Teil: „Buch der Kindheit“ (1907) — ein wirklich wertvoller Beitrag zur Kenntnis des süddeutschen Volkslebens. Die Fortsetzung, „Das Buch der Jugend“ (1909) und „Das Buch der Freiheit“ (1911), zerfließt freilich gar zu sehr in geschwätzige Breite.

Ein weit mannigfaltigeres, vielfarbigeres Bild als in Bayern bietet die Volks- und Heimatdichtung in dieser Epoche in Württemberg. Von hier hatte einst der Pietismus seinen Ausgang genommen, er ist bis heute im württembergischen Volksleben eine Macht geblieben. So ist es kein Wunder, wenn der namhafteste und volkstümlichste religiöse Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, Karl Gerok (1815—90), ein Schwabe war. Seine unter den Titeln „Palmblätter" (1857) und „Pfingstrosen" (1864) erschienenen Sammlungen religiöser Lieder erlangten eine außerordentliche Verbreitung, wenn auch unter allen Liedern Geroks kaum eines ist, das so schlicht und volksmäßig wie die alten Kirchenlieder empfunden wäre. Geistliche Lieder dichteten auch der etwas ältere Albert Knapp (geb. 1798 in Tübingen, gest. 1864 in Stuttgart), der Herausgeber des Taschenbuchs „Christoterpe", und ebenso zwei einst viel gefeierte norddeutsche Dichter, die wir hier gleich mitnennen wollen: Philipp Spitta (geb. 1801 in Hannover, gest. 1859 in Burgdorf), der Verfasser von „Psalter und Harfe", und Julius Sturm (geb. 1816 in Köstritz, gest. 1896 als Pfarrer daselbst), dessen Anthologie „Stille Andachtstunden in frommen Liedern unserer Tage" nebst zahlreichen eigenen Liederbüchern viel verbreitet ist. Ein stilles, sanftes, gottgläubiges Gemüt offenbart sich in den religiösen und in denjenigen Liedern, die der Natur und dem Vaterlande geweiht sind. Etwas Sonniges liegt über ihnen.

Bei manchen anderen religiösen Volksschriftstellern, wie Otto Funke in Bremen (geb. 1836), beeinträchtigt eine gewisse gezwungene Erbaulichkeit die Wirkung der gutgemeinten Bücher, auch der vielgelesenen „Reisebilder und Heimatklänge". Eine kräftigere Persönlichkeit war der später als Hofprediger nach Berlin berufene Emil Frommel aus Karlsruhe (1828—96), dessen moralisierende Volksschriften immer von wahrer Güte und Liebe überstrahlt sind. Die stärkeren Persönlichkeiten auf diesem Gebiete stellten diesmal die Katholiken. Des Freiburger Universitätsprofessors Alban Stolz (1808—83) charakter- und geistvolle, witzige und treffende Volks- und Reiseschriften fanden auch unter den Protestanten weite Ver-

breitung. Ein verwandter Geist ist der Freiburger Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob (geb. 1837, gest. 1916), ein Bäckerssohn aus Haslach im Kinzigtale, dem ein kräftiger, bärbeißiger und oft grotesker Humor eigen ist. Wie Rosegger kann auch er die böse Kultur nicht leiden, weil die technischen Erfindungen ein großes Stück Poesie aus der Welt gefegt haben. So tadelt er die Gebrechen der „Über-Kultur-Sterblichen" und preist die Pfahlbaumenschen. Er schreibt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, kunstlos breit, mit lehrsamen Abschweifungen; er schnitzelt und hobelt nicht, zeigt seine Bauern in ihrer gesunden Ursprünglichkeit, zumeist von ihrer guten Seite. Sein Bestes bergen die Bände „Wilde Kirschen" (1888) und „Dürre Blätter" (1889/90) mit der meisterhaften Erzählung „Der Vogt auf Mühlstein".

Weit literarischer als Hansjakob und darum an elementarer volkstümlicher Kraft weniger reich sind die beiden Brüder Karl und Richard Weitbrecht. Karl Weitbrecht (1847—1904), der sich später von der Theologie der Germanistik zuwandte und als Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart starb, schrieb einige feine Verse von bleibendem Wert, wie das schöne:

Wenn ich Abschied nehme, will ich leise gehn,
keine Hand mehr drücken, nimmer rückwärts sehn.
In dem lauten Saale denkt mir keiner nach,
dankt mir keine Seele, was die meine sprach.

Morgendämmrung weht mir draußen um das Haupt,
und sie kommt, die Sonne, der ich doch geglaubt.
Lärmt bei euren Lampen und vergeßt mich schnell!
Lösche meine Lampe! — Bald ist alles hell!

Auch seine Novellen verraten einen sinnigen, klaren und gesunden Geist. Mit seinem Bruder Richard Weitbrecht (geb. 1851, gest. als Pfarrer in Wimpfen 1911) gab er die Dialekterzählungen „Gschichta-n aus'm Schwobaland" (1877, 1882) heraus. Richard Weitbrecht zeichnet sich durch ein gutes, scharfes Gefühl für das heitere und ernste Volksleben aus, das er in zahlreichen Geschichten geschildert hat, „Der Bauernpfeifer", „Allerhand Leute", „D' Pfarrmagd" u. a.

Mit den Brüdern Weitbrecht befreundet und auch wesensverwandt war der Stuttgarter Oberstudienrat Eduard Paulus (1837—1907); aus seiner Lyrik ebenso wie aus seinen Reisebildern spricht eine feinfühlige, kluge Persönlichkeit uns freundlich, wenn auch wenig eigenartig an. Ein bedeutendes Talent und hohen Ernst des Kunstschaffens bekundete Eduard Eggert (geb. 1852 in Ludwigsburg) mit seinem farbenglühenden und bilderreichen Epos „Der letzte Prophet", das Johannes des Täufers Schicksal behandelt, und mit der Tragödie „Simson" (1911), die besonders im dritten Akt sich zu hoher dramatischer Kraft und Schönheit erhebt. — Besonders der fröhlichen Muse widmete sein hübsches Talent der Badener Ludwig Eichrodt (1827—92); schon im Jahre 1848 machte er sich durch seine Biedermeierlieder in den „Fliegenden Blättern" und weiterhin als fröhlich-burschikoser Dichter bekannt, doch auch ernste, gehaltvolle, naturinnige Gedichte sind ihm gelungen (Ges. Dichtungen 1890).

Ihn weit überragend, aber gleichfalls der komischen Muse nicht am wenigsten dienend, steht neben ihm der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, der Freund von Strauß und Mörike und Keller, der im Alter die fröhliche Pritsche wieder aufnahm, die er schon in der Jugend als „Schartenmayer" in den „Moritaten" vom „Helfer Brehm" so lustig geschwungen. Er gehört zu den eigenartigsten Erscheinungen der deutschen Geistesgeschichte. Geboren am 30. Juni 1807 in Ludwigsburg, wurde er als Sohn einer armen Predigerwitwe für die Theologie bestimmt, geriet aber in seinem Berliner Studienjahr ganz in den Bann der Hegelschen Philosophie und wurde als Repetent am Stift in Tübingen der Theologie vollends abtrünnig. Nach mancherlei Kämpfen habilitierte er sich an der Tübinger Universität 1836 als Dozent für Ästhetik und deutsche Literaturgeschichte und wurde acht Jahre später Professor für diese Fächer. 1848 war er Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung, wo er mit Uhland zur „gemäßigten Linken" gehörte und mit begeisterten Worten für die allgemeine Wehrpflicht eintrat, „wie ein Zauberer" durch seine Beredsamkeit wirkend. Längst

ein Gegenstand der Angeberei seitens der Reaktionäre und Pietisten, nahm er 1855, als der Minister ihn verwarnte, seinen Abschied und folgte einem Ruf an das Polytechnikum nach Zürich, von wo er 1866 nach Tübingen zurückberufen wurde; doch vermochte er sich in der kleinen Universitätsstadt nicht mehr einzugewöhnen, so daß er die Tübinger Professur 1869 gerne mit einer solchen am Stuttgarter Polytechnikum vertauschte. Er starb auf einer Reise am 14. September 1887 in Gmunden am Traunsee. Seine in den Jahren 1847—58 in vier Bänden veröffentlichte „Ästhetik der Wissenschaft des Schönen" ist noch heute trotz ihrer Abhängigkeit von dem Hegelschen System unübertroffen und ist auch wegen ihrer vollendet schönen Form den unvergänglichen Meisterwerken der deutschen wissenschaftlichen Literatur zuzurechnen. Die „Kritischen Gänge" (1844, Neue Folge 1860—75), seine Schrift über „Goethes Faust" (1875), „Mode und Zynismus" (1878) und die Sammlungen „Altes und Neues" (1881/82) sprühen von Geist und Wissen.

Als Dichter trat Vischer zuerst 1862 hervor mit der Parodie „Faust, der Tragödie dritter Teil von Deutobald Symbolizetti Allegoriowitsch Mystificinsky". Dieser gar zu übermütigen Satire folgte 1872 die humoristische Kriegsdichtung „Der deutsche Krieg 1870/71, ein Heldengedicht von Philipp Ulrich Schartenmayer", und etwas später das gemütlich harmlose schwäbische Dialektlustspiel „Nicht Ia". Mit der romantischen Dichtung „Auch Einer" (1878) und den „Lyrischen Gängen" (1882) krönte Vischer, nachdem er schon sein siebzigstes Lebensjahr überschritten hatte, sein poetisches Schaffen. „Auch Einer" ist kein eigentlicher Roman. Das Werk spottet überhaupt jeder Schablone, es ist aber ebenso reich an farbiger Poesie und grotesk-komischen Szenen wie an tiefen philosophischen Gedanken und — an barocken Einfällen. Der Roman ist ein getreues Spiegelbild der tiefen, schründigen, knorrigen Persönlichkeit ihres Verfassers, der auch ein grilliger Charakter, aber ein ganzer Mensch war. Goethe erzählt von sich („Antik und Modern"), ein Diplomat, der ihn gesehen und gesprochen, habe ausgerufen: Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins! und übersetzt dies:

„Das ist auch einer, der sich's hat sauer werden lassen." Und so hebt Vischer an: „Auch Einer von denjenigen nämlich — — kurz, man versteht mich. Wer es darf, hebe den ersten Stein gegen ihn auf. Ich meinerseits gedenke es nicht zu tun." A. E. ist nicht einer von vielen, sondern auch einer, mit dem die ganze Welt neu ersteht; freilich wandelt sich das ganze Weltbild nach dem — Katarrh, der ihn in hochentscheidenden Lagen mit furchtbarem Hustenreiz überfällt und seine Erhabenheit und Gottähnlichkeit in peinvollste Komik umsetzt; ja, sein ganzes Leben ist ein Marterkampf mit den teuflischen Zwerggeistern in den Dingen. Die komische Philosophie des Stockschnupfens und der „Tücke des Objekts" ist eigentümlich vertieft durch eine Verschmelzung von Tragik und hoheitvoller Laune, die das Wesen des echten Humors ausmacht. Ein tiefangelegtes Gemüt empfindet in seiner Reizbarkeit alle die feinen Nadelstiche der Widerwärtigkeiten im alltäglichen Leben herb und bitter, schwingt sich aber über die Kleinheit und Kleinlichkeit der Dinge immer wieder empor in das Reich der Ideen, die eine entrückende und befreiende Macht ausüben. A. E. ist ein Eigener mit Sparren und Ecken, voll Haß gegen alle Heuchelei, Spießbürgerlichkeit und Tierquälerei, voll tiefen Gemütes und hoher Leidenschaft, ein Adelsmensch. Wie er Mythologie, Weltgeschehen und Leben unter den Gesichtspunkt des Katarrhs rückt, das ist geistreich und witzig ersonnen. Wenn der Humor auch gelegentlich ein wenig säuerlich wird, so lebt doch eine behagliche, echt schwäbische Lustigkeit in dem Ganzen, und die „Pfahldorfgeschichte" ist eine köstliche Parodie auf die historischen Romane, wie überhaupt auf die Kultur.

In den „Lyrischen Gängen" überwiegen die Gedankendichtungen und Betrachtungen; der Dichter, der Optimismus und Pessimismus in eins zu weben sucht, bald schwermütig, bald übersprudelnd lustig sich gibt, verhehlt sich dabei nicht, daß er — wie A. E. — in mancher Hinsicht wunderlich geraten ist und die Gottheit ihm „so eine Dosis Wahnsinn" mitgegeben hat. Der tiefe Blick für das Werden der Kultur und für die Schönheit der Natur, die warme Liebe für die Tierseele, verhaltene Leidenschaft, Seelenweh,

Verzicht und Selbstironie finden auch hier ihren Ausdruck neben ganz barocken Einfällen oder auch scharf satirischen Ausfällen — wie in der köstlichen Strophe „Anwendbar": „Ein weich verpackter, Ein fein befrackter, Nicht sehr intakter Charakter,

Den Vers, den hab' ich im Vorrat gemacht,
ganz ohne Objekt; ich hab' halt gedacht:
Ich mach' ihn einmal, er wird schon passen,
man kann ihn brauchen in allen Gassen."

Aber es begegnen auch so warm und heiter-ernst empfundene Gedichte wie „Ein Augenblick", „Gesellschaft", „An meine Wanduhr" und „Dem Ende zu" oder das rührende „Zu spät":

Sie haben dich fortgetragen,
ich kann es dir nicht mehr sagen,
wie oft ich bei Tag und Nacht
dein gedacht,
dein und was ich dir angetan
auf dunkler Jugendbahn.
Ich habe gezaudert, versäumet,
hab' immer von Frist geträumet;
über den Hügel der Wind nun weht;
es ist zu spät.

Gedichte voll Feinheit des Heimatsinnes, der Naturauffassung und des Gefühls für Musik verfaßte auch Vischers Freund, David Friedrich Strauß (geb. 1808). Er, der mit seinem „Leben Jesu" (1835) eine geistige Revolution hervorrief, war im Grunde eine zarte, künstlerisch veranlagte Natur. Sein Leben entbehrte der Tragik nicht; sein Freisinn machte ihn in seiner Heimat unmöglich, so ward er zu einem Wander- und Literatenleben verurteilt; eine unglückliche Ehe mit der gefeierten Sängerin Agnes Schebest und theologische Fehden verbitterten ihm die Tage. 1854 trat er in Heidelberg Kuno Fischer nahe, dann in Darmstadt der geistesverwandten Prinzessin Alice; literarische Meisterstücke sind seine Essays und Bücher über Nikodemus Frischlin, Hutten, Voltaire. Nach dem Tode seiner Frau ins geliebte Schwabenland zurückgekehrt, suchte er das „Leben Jesu" volkstümlich zu behandeln; es gelang ihm nicht; der Mystiker und Pantheist endete, wie sein schon erwähntes Buch „Der alte und der neue Glaube", im nackten und platten Materialismus; er starb 1874 in Stuttgart vereinsamt und im Groll mit der Welt und dem Schicksal.

Ähnlich wie in Schwaben finden wir auch im Norden weniger

die Bauernvolkskunst Roseggers und Anzengrubers; vielmehr steht auch hier im Mittelpunkt der heimatlichen Dichtung die bürgerliche Welt. Vorbilder wie Storm mit seiner Liebe zum Kleinstädtischen, Altväterlichen, Raabe mit seiner Neigung zur humorvollen Betrachtung der Welt, gaben die Richtung. Ein bürgerlich-fröhliches Behagen breiten die Schriftsteller, an die hier gedacht ist, über Leben und Schaffen, wenn sie die Natur und das Volksleben in den verschiedensten Schichten beleuchten. Die meisten von ihnen haben eine gewisse Manier ausgebildet, die sie nun liebevoll pflegen. Sie sind Kleinkünstler, die das bürgerliche Leben in einer freundlich verklärten Weise vor uns aufbauen, als erzählten sie uns Familiengeschichten. Es gehören hierher auch die „Jugenderinnerungen eines alten Mannes" (1870) von dem Bernburger Hofmaler Wilhelm von Kügelgen (1802—67), die mit einzigartig schalkhaftem Humor das Familien- und Volksleben zu Anfang des Jahrhunderts schildern, und auch die zwar bedeutend ernsthafter gefärbten, aber doch stimmungsverwandten, herrlichen „Lebenserinnerungen" (1887) des Malers Ludwig Richter. In anderem Sinne mag hier auch noch jener Glückswurf erwähnt werden, den der bekannte Hallenser Chirurg Richard von Volkmann tat, als er nach dem Feldzug 1870/71 unter dem Namen Richard Leander die „Träumereien an französischen Kaminen" veröffentlichte. Kügelgen, Ludwig Richter und Volkmann machten aus ihrem Dichten keinen Beruf, und so haben sie den guten herzlichen Ton ihrer einzigen oder doch hauptsächlichen Werke nicht durch eine Fülle ähnlicher Schöpfungen verflacht und verwischt, wie das die meisten Berufsschriftsteller unter diesen Kleinkünstlern taten, deren Talent wohl zu einigen kleinen, feinen Novellen ausgereicht hätte, aber die Last der Werke nicht zu tragen vermochte, die sie ihm aufhäuften. Der glücklichste Typus dieser Unterhaltungsschriftsteller mit feinem Geschmack, dieser Dichter, die doch auf den Beifall der vielen rechnen, dabei vortreffliche Menschen, gute Bürger, bedachtsame Philosophen und immer — lebensfrohe Optimisten sind, ist der Mecklenburger Heinrich Seidel. Er ist der liebenswürdige Verklärer des einfachen Lebens, des auf den ersten Blick Unbedeutenden, des Unscheinbaren in Kunst und Leben. „Ich habe"

— bekennt er — „von jeher einen ausgesprochenen Sinn für das Dürftige gehabt und vermag mich wohl zu erfreuen an dem schimmernden Spiele der Wolken, dem eintönigen rötlichen Heidemeer, dem Summen der Bienen, dem Flatterspiele der kleinen, bunten Schmetterlinge, dem melancholischen Lullen der Heidelerchen und dem einsamen Schrei eines Vogels aus fernem Moorgrund." In der Zeit „dreier guter roter Dinge, der Rosen, Erdbeeren und Krebse", wie er selbst sagt, wurde der Dichter am 25. Juni 1842 zu Perlin, einem Kirchdorf zu Mecklenburg-Schwerin, als Sohn eines Pfarrers geboren. Heinrich wurde Techniker; er trat in eine Fabrik ein, zunächst in Güstrow, von 1866 an war er in Berlin tätig; die große Halle des Anhalter Bahnhofs ist sein Werk. Seit 1880 gab er diesen Beruf auf, um sich ganz seinen literarischen Arbeiten zu widmen, am 7. November 1906 ist er in Groß-Lichterfelde gestorben.

Die Lyrik Seidels — „Glockenspiel" (1889), „Neues Glockenspiel" (1893) — ist wenig eigenartig; reizende kleine Kinderliedchen und zierlich ausgemalte Märchen gelangen ihm. Seine eigenste Welt aber tut sich uns nur in seinen Novellen auf. Hier ist verklärtes, aber wahrhaftiges Leben, von allen Strahlen eines liebenswürdigen Humors beleuchtet, ob er uns nun Gelehrte und Künstler, freundliche Greise oder schrullige Junggesellen und sonderbare Käuze zeichnet, lustige Sonderlinge, wie die Gärtner Bohmhamel und Bewerneſt, oder unheimliche und unangenehme Gesellen, wie Daniel Siebenstern, Eugen Kniller, den Erzknicker voll bodenlosester Selbstsucht und Liebloſigkeit, oder den Musterknaben Emil Rautenberg, dem die Made der Gelehrsamkeit sein ganzes bißchen Grips verzehrte und nur noch etwas Wurmmehl in seiner verödeten Hirnschale zurückließ. Die Krone der Seidelschen Schöpfungen aber ist „Leberecht Hühnchen", der unvergessen in unserer Literatur fortleben wird als ein Geistesvetter Onkel Bräsigs. Er hat das „Genie zum Glück, zum friedevollen Behagen", ein Gemüt wie lauteres Gold. Ein unverwüstlicher Sonnenschein durchwärmt ihn und durchleuchtet auch sein Häuschen und sein Gärtchen und sein stilles, friedsames Eheglück. Das Geheimnis seiner Lebenskunst ist die Beschränkung auf das Mögliche.

Auch der Dichter selbst hielt sich in den Schranken seines Talentes; so blieb er glücklich, jung und kindlich froh bis in sein Alter. Besonders stolz war er — mit Recht — auf seine „Märchen". Sie sind im besten Sinne kindlich, sei es nun das Sommermärchen oder seien es die vierzig Wintermärchen. Sie wurzeln wie alle Schöpfungen dieses Idyllikers in seinem tiefen Naturgefühl und in seiner Welt- und Menschenliebe. So sang er sich mit den „Kinderliedern" in die Herzen der Jungen, so begeisterte er die Knaben durch „Reinhart Flemmings Abenteuer zu Wasser und zu Lande", und seine zahlreichen Skizzen aus dem Naturleben, besonders aus dem der „Naturfänger", und seine Idyllen aus Stadt und Dorf sichern ihm das „Bleiben". — Heinrich Seidels literarischer Zwillingsbruder war Johannes Trojan, geb. 1837 in Danzig, von 1886 bis in die letzten Jahre Chefredakteur des „Kladderadatsch". Mit Seidel teilt Trojan die große Liebe für das Kleine in Menschenwelt und Natur. Wie freundlich wandert es sich mit ihm durch „Ernstes und Heiteres" (1886), über „Strand und Heide" (1887), „Von einem zum andern" (1899); selbst „Zwei Monat Festung" weiß er mit dem Stimmungsglanze guter Laune zu umgeben. So scharf er alles in der Großstadt beobachtet, er vergißt darüber doch nie die Sehnsucht nach Wald und Heide, Seestrand und Düne. Er starb in Rostock 1915.

Der Dritte in diesem Bunde war Julius Stinde. Auch Stinde war in einem norddeutschen Pfarrhause, in Holstein, 1841 geboren; auch er war von einem technischen Fache, dem des Apothekers und Chemikers, zur Schriftstellerei übergegangen, und wie Seidel die Großstadtidylle der Vororte in „Leberecht Hühnchen" verkörperte, so Stinde, der 1876 nach Berlin übersiedelte, die Bildung des Durchschnittsberliners oder vielmehr des berlinisierten Hamburgers in der „Familie Buchholz", die ungeahnten Widerhall weckte und nach und nach in sieben Bänden verarbeitet wurde; er starb 1905.

An Seidels niedliche Kinderverschen von „Goldhähnchens" vom „Hasen im Kohl", von „Storch und Gimpel" erinnern die reizenden Kindergedichte Viktor Blüthgens (geb. 1844 zu Zörbig bei Halle, gest. 1920), der auch eine prächtige Märchensammlung, „Die Hes-

periden" und „Gesammelte Gedichte" (1901) voll zarter und schalkhafter Anmut herausgab. Ähnlich wie er machte Julius Lohmeyer aus Neiße (1835—1903) die Dichtung für Kinder und Jugend zu seiner Sonderaufgabe. Freude in die Herzen zu säen und bei allem Lebensernst den Leser heiter zu stimmen, das ist die lobenswerteste Absicht all dieser Dichter, die ihr kleines Gärtchen sauber und mit Fleiß bebauten.

An künstlerischem Ernst und an künstlerischer Begabung ihnen allen weit überlegen ist der Stettiner Hans Hoffmann. Er gehört zu den liebenswürdigsten Erzählern dieser Zeit. Die Grundkraft seiner Seele ist der Humor, die befreiende und erfrischende Freudigkeit des Herzens, die aus reifer Welt- und Menschenerfahrung und aus mannigfachen inneren und äußeren Kämpfen und Mühen erwächst. Hoffmann wurde als Sohn eines Predigers am 27. Juli 1848 in Stettin geboren, verlebte eine besonders glückliche Jugend- und Studentenzeit, empfand aber den Widerstreit zwischen Neigung und Beruf in seinem Gymnasiallehrertum um so empfindlicher, als er dieses mehrfach durch Aufenthalt im Süden unterbrach. Da war denn die Rückkehr nach — Stolp in Hinterpommern freilich schmerzlich. Und so warf er die lästigen Fesseln ab, ward für kurze Zeit Redakteur, lebte dann seiner Schriftstellerei in Freiburg, Bozen, Potsdam, von 1894 bis 1902 in Wernigerode, dann als Sekretär der Schillerstiftung in Weimar, wo er am 11. Juli 1909 gestorben ist.

Hoffmanns Lyrik — „Vom Lebenswege" — hat vor allem als biographisches Denkmal, als die psychologische Entwicklungsgeschichte eines feinen und klugen Geistes, weniger als ein Werk neuer lyrischer Töne Wert. Viel Lebenslust und Lebensleid, viel Kampf und Entsagen, aber auch viel sieghaften Daseinsmut schließt das Buch in sich. Hoffmanns Bedeutung liegt ganz in seinen Novellen. Hier zeigt er sich als ein vortrefflicher Kenner deutscher Vergangenheit wie Freytag, als ein stimmungsvoller Zeichner der pommerschen Küstenlandschaft wie Höfer und Spielhagen, als ein vortrefflicher Stilist, ein lustiger und kluger Plauderer, auch wohl als ein Freund von wundersamen Käuzen, so daß er in alledem mit Heyse und Raabe und Keller und Marie Ebner wett-

eifert, denen er in Seelenverwandtschaft nicht seine schlechtesten Bücher gewidmet hat. Die Schranken seines Talentes zeigen sich darin, daß den größeren, zu breit sich dehnenden Romanen die Geschlossenheit mangelt, daß hie und da Übertreibungen, besonders nach der komischen Seite hin, die Wahrscheinlichkeit verletzen, daß die spitzfindige Verstandesschärfe, die in der Redegewandtheit seiner Leutchen glänzt, die Phantasie überwiegt und die Natürlichkeit zurückdrängt und daß der Dichter, namentlich am Schlusse uns gern durch allzu kühne Lösungen überrascht. — Hoffmann hat an fünfzig Novellen geschrieben. Seine ersten Erzählungen „Unter blauem Himmel" (1881), „Im Lande der Phäaken" (1884), „Neue Korfugeschichten" (1887) führten in den Süden, wo dem schönheitsseligen Manne Herz und Sinne, Kunst und Schaffensfreude aufgingen. Aber auch schon in dieser ersten Zeit weisen seine besten Leistungen in die nordische Heimat, wie die Skizzen „Von Frühling zu Frühling" (1889) und die bedeutendste Schöpfung dieser Zeit, ja die wuchtigste überhaupt, die Hoffmann gelungen ist, „Der Hexenprediger" (1883). Diese Novelle gibt ein erschütterndes Zeit- und Sittenbild aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und läßt uns einen Einblick in das tiefe, schwere Ringen einer Mannesseele tun, die im Hexenwahn befangen ist. Der evangelische Pfarrer Bartholomäus Wachholtius in Stettin berichtet in Briefen seinem geistlichen Berater Rektor Campius in Wittenberg über seine Erfahrungen mit dem Teufel, wie dieser in leibhaftiger Person die Menschen zur Sünde locke, so daß des Richtens und Brennens kein Ende sei. Er selbst wird von einer schönen Wittib — wie er wähnt — verzaubert, so daß er ein höllisches Feuer in seinem Blut, ein wollüstig Beben bis ins Mark seiner Gebeine spürt; er fällt in Sünde, bekennt sie vor der Gemeinde, und die Hexe, die ihn verleitete, wird verbrannt. In wenigen Jahren schafft er mit seinem Eifern hundert Seelen auf die Folter und das Schafott, so daß sein Ruf das ganze Pommerland durchzieht. Da lernt er ein reizend und tugendsam Mägdlein kennen, eine Waise, voll Liebe zu ihrem Bruder und zu aller Welt, zu Menschen und Tieren. Es ist ihm, als ob ein herrlicher Sonnenschein ihm Haupt und

Herz umfließe. Dieses Mädchen, Gertrud, schenkt ihre Liebe einem trefflichen Jüngling, doch dessen Vater, Stojentin, ein reicher Kaufmann, will eine Verbindung der beiden nicht zulassen. Während Wachholtius, der nach dem Tode seines Wittenberger Freundes in Tagebüchern die Begebenheiten aufzeichnet, in Stolp ein gar ausgeschämtes Teufelsweib zur Buße, d. h. zum Schafott, bringt, erhebt Stojentin eine Anklage wegen Hexerei gegen Gertrud — und nun erscheint auch Wachholtius alles, was früher ihm lieblich an ihr dünkte, als ein Blendwerk der Hölle. Aber in heftigem Zwiegespräch wirft ihm der Geliebte Gertruds das Wort zu: „Die anderen sind alle unschuldig gestorben; auch Gertrud ist unschuldig." Dies Wort dringt dem Prediger wie ein kaltes Eisen ins Herz; gleich einem Meere von Blut wallt es vor seinen Augen. Er besucht Gertrud im Kerker, er sieht durch die Reinheit ihrer Augen in ihr unschuldiges Herz; er erkennt, daß er ein hundertfältiger Mörder ist. Vor der Tür von St. Marien predigt er mit flammender Rede gegen den Hexenwahn; eine große Menge Menschen stürmt das Gefängnis, reißt Schuldige und Unschuldige, darunter Gertrud, heraus und zieht vor das Rathaus; etliche Ratsherrn und Knechte werden getötet. Den Pfarrer, den Aufwiegler, ereilt dann die Verurteilung zum Tode. Da „ward es stille in seinem Herzen und wohnete Frieden drinnen".

Von den übrigen Novellen Hoffmanns sind die besten in der Sammlung „Geschichten aus Hinterpommern" (1891) vereinigt. Der Erdgeruch der Heimat umfängt uns in der Mehrzahl dieser Skizzen. Den gymnasialen Erlebnissen des Dichters, besonders in Stolp, ist auch die drollige Erzählung „Iwan der Schreckliche und sein Hund" (1889) entwachsen und „Das Gymnasium zu Stolpenburg" (1891). Komik und Tragik ranken ineinander, niemand wird ohne Erschütterung die so fein psychologisch abgetönten und im Glanze der Sprache funkelnden Skizzen wie „Publius", „Reise nach Athen", „Erfüllter Beruf" lesen.

Die großen Romane mit historischem Hintergrund — „Brigitta von Wisby" (1884), „Der eiserne Rittmeister" (1890), „Der Landsturm" (1892), „Wider den Kurfürsten" (1894) — sind Hoffmann weniger gelungen als seine kleineren Erzählungen. Unter den

Werken der folgenden Lebensjahre vereinigen die „Bozener Märchen und Mären“ (1896) einen berückenden Glanz, eine hinreißende Frische und freudige Kraft in sich. Die Perle ist wohl „Wasser!“ Alles, was der weinfrohe Dichter da in der Mondscheinnacht beim Glase Wein vor dem Denkmale Walthers erlebt, ist in leuchtenden Farben einer kühnen Phantasie entworfen. Die „Ostseemärchen“ (1897) stehen nicht ganz auf der gleichen Höhe. — Hoffmanns Werke haben nicht die Verbreitung gefunden, die sie verdienen, aber die echte, von Humor gewürzte Volkstümlichkeit, die aus ihnen spricht, die wahre und doch dichterische Ansicht des Lebens, die sie geben, sichert ihnen dauernde Beachtung.

Noch ein echter Volksdichter ist am Schlusse zu betrachten, der keiner Gruppe einzuordnen ist, Wilhelm Busch. Sein Wesen ist gar nicht so leicht zu bestimmen oder gar abzutun, wie vielleicht die vielen, die ihn lesen, meinen. Wie hinter den scheinbar nur leicht hingeworfenen skizzenhaften Zeichnungen seiner Werke sich ein Zeichenkünstler ersten Ranges verbirgt, so verraten die kurzen, schlagenden und unvergeßlichen Verse, die diese Zeichnungen begleiten, einen überragenden Wortkünstler, und hinter diesen scheinbar harmlos komischen, an den Blödsinn streifenden Scherzen steckt ein Welt-, Zeit- und Gesellschaftssatiriker größten Stils. „Wer sie“, sagt er selbst einmal von seinen Bildern und Versen, „freundlich in die Hand nimmt, etwa wie Spieluhren, wird vielleicht finden, daß sie trotz bummligsten Aussehens doch teilweise im Leben geglüht, mit Fleiß gehämmert und nicht unzweckmäßig zusammengesetzt sind. Fast sämtlich sind sie gemacht, ohne wen zu fragen, und, ausgenommen ein allegorisches Tendenzstück und einige Produkte des drängenden Ernährungstriebes, zum Selbstpläsier.“

Am 15. April 1832 in Wiedensahl bei Stadthagen im Hannoverschen geboren, besuchte Busch zunächst die Polytechnische Hochschule in Hannover, ging aber dann nach Düsseldorf, um Maler zu werden, und hielt sich längere Zeit in Antwerpen auf. „In Antwerpen sah ich zum ersten Male im Leben die Werke alter Meister,“ schreibt er, „Rubens, Brouwer, Teniers, später Franz Hals. Ihre göttliche Leichtigkeit der Darstellung, die nicht patzt

und kratzt und schabt, diese Unbefangenheit eines guten Gewissens, das nichts zu vertuschen braucht, dabei der stoffliche Reiz eines schimmernden Juwels, haben für immer meine Liebe und Bewunderung gewonnen; und gern verzieh ich's ihnen, daß sie mich zu sehr gedrückt haben, als daß ich's je recht gewagt hätte, mein Brot mit Malen zu verdienen, wie manch anderer auch. Die Versuche freilich sind nicht ausgeblieben; denn geschafft muß werden, und selbst der Taschendieb geht täglich auf Arbeit aus." Eine Zeitlang dachte Busch, von dem aus dieser Zeit vortreffliche Gemälde erhalten sind, das Malen ganz aufzugeben und — in Amerika Bienenzüchter zu werden. Gleichzeitig beschäftigte er, der schon früh, durch Kants Schriften angeregt, gerne „in der Gehirnkammer Mäuse gefangen" hatte, sich eingehend mit Philosophie. Seine naturwissenschaftlichen Neigungen führten ihn zu Darwin, philosophische zu Schopenhauer. Seine Begeisterung für die verschiedenen Systeme schwand aber bald, als er erkannte, daß „ihr Schlüssel wohl zu mancherlei Türen zu passen schien in dem verwunschenen Schloß dieser Welt; nur nicht zur Ausgangstür!" Die Philosophie scheint ihm doch nur ein Spiel, das die bunten Gedankendrachen zum Himmel emporsteigen läßt, die nur zu bald wieder zur Erde fallen. „Wer grad in ein Ballett vertieft ist," schreibt er, „wer eben seinen Namenstag mit Champagner feiert, wer zufällig seine eigenen Gedichte liest, wer Skat spielt oder Tarock, dem ist freilich geholfen. Leider stehen diese mit Recht beliebten Mittel temporärer Erlösung nicht immer jedem zur Verfügung. Oft muß man schon froh sein, wenn nur einer, der Wind machen kann, mal einen kleinen philosophisch angehauchten Drachen steigen läßt, aus altem Papier geklebt. Man wirft sein Bündel ab, den Wanderstab daneben, zieht den heißen Überrock des Daseins aus, setzt sich auf den Maulwurfshügel allerschärfster Betrachtung und schaut dem langgeschwänzten Dinge nach, wie's mehr und mehr nach oben strebt, sodann ein Weilchen sein stolzes Wesen in hoher Luft treibt, bis die Schnur sich verkürzt, bis es tiefer und tiefer sinkt, um schließlich matt und flach aufs dürre Stoppelfeld sich hinzulegen, von dem es aufgeflogen..."

Glücklicherweise gab Busch die Malerei nicht auf. Nach einigem Aufenthalt in der Heimat finden wir ihn in München, und in dieser fröhlichen Stadt kam nach einigen Störungen und Hemmungen „sein Schiffchen ins Schwimmen". 1859 traten in den „Fliegenden Blättern" seine ersten Zeichnungen an die Öffentlichkeit, anfangs noch meist zu fremden Texten. „Bald aber meint' ich, ich müßte alles halt selber machen." Und nun erschien seit Mitte der sechziger Jahre bis zum Anfang der achtziger rasch hintereinander jene Fülle immer reicherer humoristischer Werkchen, die fast ohne Ausnahme sogleich in den Gesamtbesitz der Nation übergingen. Sie alle entstanden in Wiedensahl, wohin sich Busch zurückgezogen hatte und wo er sein Leben in beschaulicher Stille verbrachte, mit der Natur, den Bienen und den Kindern vertraut; er starb in Mechtshausen a. H. am 9. Januar 1908. Mit dem zunehmenden Alter war er immer mehr verstummt. Als ein Weiser trat er von der Bühne ab, nachdem er das Sprüchlein gesagt hatte, das er zu sagen sich berufen fühlte: um Tausenden ein Erheiterer und Tröster zu werden.

Um ein wirkliches Bild von dem Wesen und Wert dieses großen Menschheitsschilderers zu bekommen, muß man sein Werk im ganzen überschauen; jedes einzelne ist nur ein Klappbild aus diesem großen Raritätenkasten, der im ganzen Welt, Zeit und Menschen spiegelt. Welche Fülle von unsterblichen Typen ziehen da an uns vorüber, welch buntes Theater, auf dem Tiere und Menschen und Dinge wie gleichwertig auftreten, als Mitspieler in der großen Komödie! Lächelnd schaut ihr der Weise zu und hält sie kühl und gelassen, ein wenig verzerrt, aber ohne der Wahrheit zu schaden, mit Wort und Stift fest: „Max und Moritz" (1865), die frechen Buben — ein Lieblingsthema bei Busch —, die so grausig grotesk bestraft werden, „Der heilige Antonius" (1870) und „Die fromme Helene" (1872), „Hans Huckebein, der Unglücksrabe" (1872), „Pater Filucius" (1873), eine tendenziös gefärbte Gestalt aus der Kulturkampfzeit, „Julchen" (1877), das unsterbliche fette Philisterehepaar „Herr und Frau Knopp" (1877), „Fips der Affe" (1879), „Plisch und Plumm" (1882), das Hundegegenstück zu Max und Moritz,

„Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter“ (1883), „Maler Kleckſel“ (1883) und all ihr Anhang, die dürren alten Jungfern, die fettwerdenden alten Junggeſellen, die Säufer, die Rohen und die Sentimentalen, die modernen und die altmodiſchen Narren, Schmulchen Schievelbeiner, der Jude, der Onkel und die Tante Nolte und Vetter Franz, Miſter Piſ und Dr. Alopecius und hundert andere, kecke, gottloſe Buben oder frömmelnde Prahler, lüſterne Jungfräulein, Philiſter, Pantoffelhelden, alte Tanten oder Onkels, grobe Bauern oder Pfaffen. Dieſe bilden eine wahrhaft ſhakeſpeareſche Galerie von Charaktergeſtalten, die alle mit einigen wenigen Strichen und Worten und unvergeßlich klar vor uns hingeſtellt werden. Unübertrefflich iſt die Art der Zeichnung, wie jede Miene und Geſte gleichſam ſprechend gemacht, die Bewegung zu Worten geſteigert und die ganze Stufenleiter aller nur möglichen Gefühle und Eigenſchaften vor uns abgewandelt wird: Trauer und Freude, falſche und echte, alle Arten von Schmerz, Gicht, Leibſchmerzen oder Zahnreißen, dummes Glotzen, blöder Stumpfſinn, bübiſche Verſchmitztheit, Schadenfreude, Schreck oder Rührung. Stets wird mit den einfachſten Mitteln die ſchlagendſte Wirkung erzielt. Das liebe Getier hat dieſelben Leiden und Triebe wie der Menſch; ſelbſt die toten Gegenſtände, Lampen, Weinflaſchen, Unterhoſen und Töpfe, grinſen und flennen wie das Lebendige. Und wie die Zeichnungen, ſo ſind die Verſe treffend und ſchlagend und prägen ſich unverwiſchbar ins Gedächtnis ein. Die Sprachkunſt und Sprachgeſtaltung des Meiſters iſt ebenſo bewundernswert wie die Sicherheit ſeiner Zeichnungen. Man denke z. B. nur an ſeine ton- und ſituationmalenden Worte — „ratſch man zieht den Vorhang zu“, „knipp am Ohre hat ſie ihn“, oder an ſolche tonmalenden Verſe:

Ängſtlich ſchnelle, laut und helle
ſchwingt ſie in der Hand die Schelle,

oder an die wundervollen unerwarteten Reimverrenkungen, an die komiſchen Bilder und Vergleiche. Dabei beſchränkt ſich Buſch auch im Text, der ganz mit den Zeichnungen verwachſen iſt, immer auf die Hauptſache, auf die großen Linien. Auf bloßes kleinliches

Karikieren und Lächerlichmachen läßt er sich nie ein. Stets glänzt in den besten Werken ein freier, heller Hintergrund über der komischen Szene. Das ist das Seltsame: dieser geniale Satiriker, der die Verkehrtheiten der Menschen in Kunst oder Kindererziehung, in Junggesellentum, Ehe, Kirche, Staat geißelt, der jedem Pathos und jeder Phrase so sehr fremd ist, hält sich völlig frei von Bissigkeit, von Säure und Bitterkeit, wenn er auch vielleicht das Leben bisweilen bis zur Groteske verzerrt. Oft jongliert er mit Menschen, Tieren, Möbeln, wie mit Tellern oder Eiern, die er hinfallen und zerbrechen läßt, ohne eine Miene zu verziehen. Die Lebenswalze geht über alle und wälzt sie platt. Trotzdem ist Busch kein Pessimist. Er steht nur als Künstler erhaben über allen Leiden und Aufregungen der Menschen; er kann das Leben im einzelnen nicht so wichtig nehmen; er sieht ihm freundlich lächelnd zu. So kommt es, daß seine Satire gar keine persönliche Schärfe hat. Herr Knopp liest seiner Frau lachend „Herrn und Frau Knopps Abenteuer" vor und erkennt sich nicht einmal. Wir aber, die wir uns erkennen, können lächeln ohne Bitterkeit. Busch bejaht die Welt.

Und ging's auch drüber oder drunter,
wir bleiben unverzagt und munter.
Es ist ja richtig: heut pfeift der Spatz,
und morgen vielleicht schon holt ihn die Katz;
und dennoch lebt und webt das alles
recht gern auf der Kruste des Erdenballes.

Wilhelm Busch will auch nicht etwa moralisieren, die Welt verbessern, er will nur lächeln und uns zum Lächeln oder zum herzlichen Lachen bringen und uns so befreien. Er ist ein Erlöser in seiner Art, ein Lachender, der das Leben trotz allem reich und schön genug findet, ohne daß er es poetisch auffärbt oder sentimental fälscht. So ist er ganz ein Kind unserer kühleren modernen Zeit, die ohne Empfindsamkeit und ohne Schauder dem Leben in das unverhüllte Gesicht sieht. Alte, absterbende Gefühlswelten versinken, eine neue, kühlere Weltanschauung dämmert herauf.

18. Die Krisis von 1888.
Überblick über die Zeitströmungen.
Friedrich Nietzsche.

Eine starke Belastungsprobe auf seine innere Festigkeit wurde dem jungen Deutschen Reich durch die Ereignisse von 1888 auferlegt. Am 9. März dieses Jahres starb nach langer, von den höchsten Erfolgen gekrönter Regierung Kaiser Wilhelm I, und es bestieg sein Sohn, Kaiser Friedrich (geb. 18. Oktober 1831), der Sieger von Königgrätz, Wörth und Sedan, den Thron. Durch männliche Schönheit ebensosehr wie durch geistige Bedeutung und Liebenswürdigkeit ausgezeichnet, erschien er dem geeinten deutschen Volk wie ein zweiter Siegfried. Aber wie Siegfried war er vom Schicksal zu einem frühen Tode bestimmt. Noch ehe an ihn der Ruf zur Thronfolge ergangen war, hatte ihn die Krankheit erfaßt, die sich bald als unheilbar erwies, und schon am 15. Juni 1888 folgte er dem Vater ins Grab nach. Noch nicht ganz dreißigjährig gelangte Kaiser Friedrichs Sohn, Wilhelm II (geb. 27. Januar 1859), auf den Thron. Mit dem in einem kurzen Zeitraum von drei Monaten sich vollziehenden zweimaligen Regierungswechsel machte die geschichtliche Entwicklung einen gewaltigen Sprung. Der Unterschied zwischen den Anschauungen des jungen Kaisers und denen seines Großvaters trat alsbald grell zutage, als der Mann, dessen Genie bisher der deutschen Politik seinen Stempel aufgedrückt hatte, vor dem eigene Wege suchenden Monarchen weichen mußte: Fürst Bismarck nahm am verhängnisvollen 20. März 1890 unfreiwillig seinen Abschied — es war der Auftakt für den 9. November 1918 — und zog sich grollend in den Sachsenwald zurück.

So sehr auch die Trennung des jungen Kaisers von Bismarck die deutsche Volksseele erregte — erst Bismarcks Tod, 30. Juli

1898, löste allmählich den Alpdruck, den jenes Ereignis auf viele patriotische Gemüter gelegt hatte —, so zeigte Kaiser Wilhelm II doch bald, daß er die Forderungen der Zeit wohl verstand. Die nationale Frage war für Deutschland gelöst, nun handelte es sich darum, der schwierigen wirtschaftlichen und sozialen Probleme, die sich immer mehr in den Vordergrund drängten, Herr zu werden. Die wirtschaftlichen Verhältnisse Deutschlands hatten im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts eine gewaltige Verschiebung erfahren. In demselben Verhältnis, in welchem die ackerbautreibende Bevölkerung abnahm, wuchs die industrielle und handeltreibende. Da Deutschland längst nicht mehr imstande war, seine stetig zunehmende Bevölkerung von den Erzeugnissen seines Bodens zu ernähren, so war die Folge, daß es eine große Menge von Lebens- und Genußmitteln aus dem Auslande einführen mußte. Man mußte es dem jungen Kaiser Dank wissen, daß er die Bedeutung der Tatsache, durch die Deutschland aus einem Ackerbaustaat ein Industriestaat geworden war, sicher erfaßte und daraus tatkräftig die Folgerungen zog. Die Worte, die er alsbald nach seinem Regierungsantritt sprach: „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser", klangen zunächst für viele rätselvoll, aber sie leuchteten bald demjenigen ein, der erkennen lernte, daß Deutschland sein wirtschaftliches Dasein in der Tat nur aufrecht erhalten konnte, wenn es an dem überseeischen internationalen Handel sich beteiligte und in fremden Erdteilen Absatz für den Überschuß seiner Industrieerzeugnisse fand. Die nationale Politik Deutschlands wurde zur Weltpolitik. Ohne die militärische Rüstung zu Lande zu vernachlässigen, betrieb der Kaiser aufs eifrigste den Ausbau der Flotte und bewies schon frühe, daß es ihm heiliger Ernst damit sei, Deutschland seinen Platz an der Sonne, seinen gebührenden Rang im Wettbewerb der Völker um die wirtschaftliche Beherrschung der Erde zu gewinnen und zu sichern. Leider hatte er in der Wahl der Mittel und der führenden Personen eine unglückliche Hand.

Der Umschwung in den Erwerbsverhältnissen Deutschlands übte tiefgehende und anhaltende Wirkungen auf die sozialen Verhältnisse aus. „Die Massen avancieren", dieses Wort, das schon

Hegel vorahnend in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gesprochen hatte, bewahrheitete sich mehr und mehr. Unablässig wuchs die Zahl der sozialdemokratischen Wähler. Indessen fand der soziale Gedanke, d. h. die Sorge um die Besserstellung der arbeitenden Klassen und des vierten Standes auch bei den höheren Ständen mehr und mehr Eingang, und sie gewöhnten sich allmählich daran, sozial zu denken. Auch hierin ging Kaiser Wilhelm II mit bedeutendem Beispiel voran: die Aufhebung des Sozialistengesetzes von 1879 und die Berufung einer internationalen Kommission zur Anbahnung einer europäischen Verständigung über die Fragen des Arbeiterschutzes nach Berlin sowie entschlossene Maßnahmen für dessen Durchführung fallen in den Anfang seiner Regierung. Der soziale Idealismus beseelte mehr und mehr auch die Kirchen beider Konfessionen.

Wie sehr aber der soziale Gedanke in die Tiefe ging, beweist auch die Literaturbewegung der achtziger Jahre, die einen wesentlich sozialistischen Untergrund hatte. Ja, ihre Tendenzen gingen in dieser Hinsicht weit über das berechtigte Maß hinaus, wenn sie die damaligen Verhältnisse des Arbeiterstandes mit den grellsten Farben malte und für alle Not und für alles Elend, auch wenn es, wie so häufig, von den Arbeitern selbst verschuldet war, den Unternehmer oder die Gesellschaft verantwortlich zu machen schien.

Die großartige Entfaltung der Industrie hing eng mit den Fortschritten zusammen, die das Naturerkennen im neunzehnten Jahrhundert gemacht hatte; darauf beruhten die Fortschritte der Technik, die erst eine weit und tief greifende, vernunftmäßige Ausbeutung der Naturkräfte und der Schätze des Erdbodens ermöglichten. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn Naturwissenschaften und Technik im engen Verein zu einer immer größeren Wertschätzung im Bewußtsein der Gegenwart gelangen. Dies tritt auch in der lange vergebens angestrebten, nunmehr erfolgten Gleichstellung der erst seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ins Leben gerufenen technischen Hochschulen mit den altehrwürdigen Universitäten zutage. Zugleich ward der Wert der naturwissenschaftlichen Weltanschauung in

tönenden Worten verkündet. Einer der Hauptvorkämpfer dieser Anschauung ist der schon früher genannte Jenaer Professor Ernst Haeckel (1834—1919). Sein von der ernsten Wissenschaft mit vollem Rechte abgelehntes Buch „Die Welträtsel" (1899) hatte einen noch größeren Massenerfolg als das dreißig Jahre früher erschienene, immerhin geistreicher geschriebene Buch von David Friedrich Strauß: „Der alte und der neue Glaube". — Die zünftige Philosophie geht allerdings in anderen Bahnen. Hier ertönt zunächst der Ruf „Zurück zu Kant!" Sie verwirft überhaupt die Möglichkeit, zu der Ergründung der letzten Ursachen der Welt vorzudringen, und verurteilt den Anspruch Haeckels und des naturwissenschaftlichen Materialismus, die Welt zu erklären, als wissenschaftlichen Dilettantismus. Gleichwohl läßt sich nicht verkennen, daß die materialistische Weltanschauung immer weitere Kreise in ihren Bann gezogen hat und besonders auch in den Klassen, die politisch der Sozialdemokratie zuneigen, sich ausbreitet. Doch auch in den höheren Ständen erscheint der alte deutsche Idealismus im Absterben begriffen. Das moderne Hasten und Kämpfen um soziales Vorwärtskommen und um materielle Besserung der Lebenslage verschlingt in beängstigender Weise mehr und mehr alle anderen Interessen.

Man wird sich nicht wundern, wenn die materialistische und utilitaristische Richtung der Zeit — denn die eine hängt mit der anderen eng zusammen — dazu führte, daß da und dort die ernste Befürchtung Ausdruck fand, Deutschland möchte von der hohen Bildungsstufe herabsinken, die es zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in der Zeit der Klassiker und Romantiker erreicht hatte. Es gibt in der Tat zu denken, daß eine starke Strömung in der öffentlichen Meinung gebieterisch die Ersetzung des überlieferten philologisch-humanistischen Bildungswesens durch das realistische, das vor allem auf Mathematik und Naturwissenschaften und den neuen Sprachen sich aufbaut, forderte. Die Reform des höheren Schulwesens in Preußen, zu der Kaiser Wilhelm II im Jahre 1891 persönlich den Anstoß gab, verwirklichte gottlob nicht alle Wünsche der Gegner des humanistischen Bildungsideals. Den

einstweiligen, heilsamen Abschluß fanden die Reformbestrebungen zu Beginn des neuen Jahrhunderts darin, daß die beiden Schulgattungen, die humanistische, die sich auf die klassischen Sprachen und Mathematik, und die realistische, die sich auf die neueren Sprachen, Mathematik und Naturwissenschaften gründet, als gleichwertig anerkannt wurden.

Trotzdem hat der Sturm gegen das humanistische Bildungsideal, gegen das Gymnasium „alten Stils", sich nimmer besänftigt, sondern immer wieder neue Nahrung aus einem irregeleiteten „Nationalismus" gezogen. Man müßte es aber aufs tiefste beklagen, wenn die Bestrebungen um die „Einheitsschule" zu einer Verflachung und Verarmung unseres ganzen Geisteslebens hinleiten sollten, wenn die auf der Verbindung des christlichen Germanentums und des klassischen Altertums beruhenden Bildungselemente, die bisher das geistige Leben der europäischen Menschheit nährten und auf einen gemeinsamen Grundton stimmten, ihre Geltung verlieren sollten. Die Forderung sollte nicht nötig sein, sich zu vergegenwärtigen, wie innig insbesondere gerade die unvergänglichsten Erzeugnisse unserer deutschen Literatur mit dem Geist des griechisch-römischen Altertums verwachsen sind, um zu ermessen, welche Folgen die Abwendung von dem Humanismus für unsere deutsche Kultur haben würde. Denn wer möchte verkennen, daß neben den gewaltigen Waffen von Eisen und Stahl, die wir unserer Technik und Industrie verdanken, in dem großen Kriege geistige und sittliche Kräfte es waren, die uns die Überlegenheit über die Feinde, trotz ihrer zahlenmäßigen Übermacht, lange Jahre hindurch gaben, und daß wir die Grundlagen unserer Bildung aufgeben würden, wollten wir uns von allem Fremden abschließen und uns in uns selbst vergraben. Nein, auch jetzt in Not und Trübsal müssen wir, freilich ohne — so oft schmachvoll geübte — Selbstaufgabe und Unterwürfigkeit, vielmehr in gesteigertem Streben nach geistig-sittlicher Erneuerung und in ungeschmälertem Stolz auf unser Volkstum fortfahren, die Quellen reinen, edlen Menschentums aufzuspüren und in unsere Eigenart überströmen zu lassen, wo immer wir sie finden, ob bei den antiken, ob bei den modernen Völkern.

Gerade was diese hinsichtlich der wissenschaftlichen Lite-

ratur betrifft, so überragen sie uns vielfach in der Fähigkeit, die Ergebnisse ihrer Arbeit in einer für weite, gebildete Kreise anziehenden Form mitzuteilen. Unter den deutschen Naturforschern, die es verstanden, wissenschaftliche Erörterungen in ein literarisch ansprechendes Gewand zu kleiden, nennen wir: Helmholtz („Reden und Aufsätze"), Ernst Mach („Populäre Aufsätze"), Ferdinand Cohn („Die Pflanze"), E. Budde („Naturwissenschaftliche Plaudereien"), Friedrich Ratzel („Völkerkunde"), Ernst Haeckel („Indische Reisebriefe"); von klassischer Feinheit in Form und Gehalt sind die „Naturstudien" von Herm. Masius. An der Spitze der neueren historischen Literatur steht ziemlich unbestrittenermaßen Heinrich von Treitschkes in den Jahren 1879—90 in fünf Bänden veröffentlichte „Deutsche Geschichte von 1815—48". Dieses Werk schildert die Zeit zwar von einem ganz bestimmten politischen Standpunkt, versteht es aber, durch die tiefgründige Erfassung des Zusammenhangs der allgemeinen Kultur mit den politischen Strömungen und durch die Macht eines starken Herzens ebenso wie durch die hervorragende Gabe der Schilderung und durch glänzende Form den Leser in seinen Bann zu ziehen. Als eine stoffliche Fortsetzung dieses Meisterwerkes läßt sich Heinrich von Sybels „Geschichte der Begründung des Deutschen Reiches unter Wilhelm I" (1889) betrachten, wenn dies Werk auch weit mehr durch die Beredsamkeit der Tatsachen als durch den Glanz der formellen Rhetorik wirkt. Vom österreichischen Standpunkt hat dieselbe Zeit Heinrich Friedjung in seinem Werke „Der Kampf um die Vorherrschaft in Deutschland" (1896) dargestellt. Großzügige Darstellungen Bismarcks haben Erich Marcks und Max Lenz unternommen, mehr volkstümlich gehalten sind die Biographien von Gottlob Egelhaaf, Adolf Matthias und Emil Ludwig. Unter den neueren Historikern ragen Friedrich Meinecke („Weltbürgertum und Nationalstaat" 1908) und Dietrich Schäfer („Deutsche Geschichte", „Weltgeschichte der Neuzeit") als charaktervolle Persönlichkeiten hervor. Ein bedeutendes Werk hat in Karl Lamprechts vielbändiger Gesamtdarstellung der deutschen Geschichte seinen würdigen Abschluß gefunden; es ist epochemachend in dem Sinne, daß sie zum erstenmal auf Grund sorgfältiger, nach naturwissenschaftlicher Methode

angestellter Untersuchung die Entwicklung der wirtschaftlichen und sozialen Zustände zur Unterlage der Geschichtsbetrachtung zu machen versucht. Ein zweibändiges treffliches Buch über deutsche Geschichte für weite Kreise hat uns der um das höhere Schulwesen hochverdiente Oskar Jäger noch kurz vor seinem 1910 erfolgten Tode geschenkt. Eine nicht sehr erfreuliche Erinnerung an die böse Kulturkampfzeit bildet Janssens „Deutsche Geschichte im Reformationszeitalter" (1880 ff.), ein zwar geistvolles, jedoch von einseitigstem katholischen Standpunkt geschriebenes Werk, von dem Fr. von Bezolds „Deutsche Reformationsgeschichte" durch ihr Bemühen um die reine historische Wahrheit vorteilhaft absticht. — Eine lebhafte Tätigkeit herrschte auf dem Gebiet der Literaturgeschichte; die Bewegung, welche die literarische Revolution der achtziger und neunziger Jahre hervorrief, hatte auch die nützliche Nebenwirkung, daß man sich mit neuer Lust in die Vergangenheit versenkte. Eine starke Förderung wurde der literargeschichtlichen Forschung zunächst durch die ungewöhnlich anregende Lehrtätigkeit Wilhelm Scherers (1841—1886) zuteil; von ihm besitzen wir auch eine in vieler Hinsicht bahnweisende Literaturgeschichte bis zu Goethes Tod (1884), eine Ergänzung bietet Oskar Walzels Buch „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod" (1920); erfolgreiche Tätigkeit entfaltete Scherers Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl, Erich Schmidt (geb. 1853, gest. 1913). Sehr verdienstlich für Studienzwecke ist für die ältere Zeit das Werk von Ehrismann (1920), sowie das von Vogt-Koch (1897); zu Widerspruch fordert das antisemitisch verbissene Werk von Adolf Bartels heraus. Den katholischen Standpunkt vertritt das dreibändige gewichtige Werk von Anselm Salzer; in geistreichen Blitzen leuchtet die zwar ungleichartige und subjektive, aber höchst anregende Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts von Rich. M. Meyer (1889, neubearbeitet und fortgeführt von Hugo Bieber 1921); nach Stämmen und Landschaften stellte Josef Nadler in großzügiger Weise die Geschichte unseres Schrifttums dar (3 Bde 1912 f.). Die Gegenwart behandelt besonders Alb. Soergel („Dichter und Dichtung der Zeit" 1918) und Friedrich von der Leyen

(„Deutsche Dichtung in neuer Zeit“ 1922). — Von nachhaltiger Bedeutung war die Gründung der Goethe-Gesellschaft im Jahre 1885; seit 1880 erscheint das Goethe-Jahrbuch, seit 1887 die große kritische Weimarer Gesamtausgabe von Goethes Werken. Die genauere Kenntnis von Goethes Leben und Werken, zu der den ersten Anstoß die Forschungen von Loepers sowie die Vorlesungen Herman Grimms über Goethe (1876) gaben, vermittelten einige neuere Goethe-Biographien wie die von Albert Bielschowsky, Ed. Engel, Georg Witkowski, Richard M. Meyer, Georg Simmel und Friedrich Gundolf. Die von Bielschowsky ist ein Lieblingsbuch der gebildeten Familie geworden, an Gedankengehalt die bedeutendste ist die von Gundolf, ganz impressionistisch-romanhaft die von Emil Ludwig. Um Schiller haben sich die beiden großangelegten, leider aber nicht vollendeten Biographien von Richard Weltrich (1890/1910) und Jakob Minor (1890), vor allem aber die in zwei Bänden abgeschlossene von Karl Berger (1905/08) verdient gemacht, der auch hervorragende Schilleraufsätze in dem Buche „Vom Weltbürgertum zum Nationalgedanken“ (1918) dargeboten hat, und Eugen Kühnemanns Schiller-Buch. Eine ausgezeichnete Darstellung fand Luther durch A. E. Berger und Otto Scheel, Lessing durch Erich Schmidt (1892) und neuerdings durch Waldemar Oehlke (1918), Winckelmann durch Karl Justi (1866/72), Klopstock durch Franz Muncker (1888), Herder durch Eugen Kühnemann (1894, bezw. 1912), Hamann durch Rudolf Unger (1911), Karl Immermann (1920) und Eduard Mörike durch Harry Mayne (1902), Heine durch Max J. Wolff (1922), Kleist durch Wilhelm Herzog und Gundolf, Friedrich Hebbel und Elise Lensing durch Wilhelm Rutz (1922), Nietzsche durch Rich. M. Meyer und Ernst Bertram, Liliencron durch Spiero, der auch Julius Rodenberg ein Denkmal setzte. Eine bedeutende „Geschichte deutscher Lyrik“ (1920) schrieb der Schweizer Emil Ermatinger, der eine Untersuchung über „Das dichterische Kunstwerk“ folgen ließ (1921); fesselnde Bilder entwarf Phil. Witkop: „Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche“ (1921). Auch ausländische Dichter haben vortreffliche biographische

Darstellungen in Deutschland erfahren: Dante durch Konrad Falke, Shakespeare und Molière durch Max J. Wolff, Shakespeares Königsdramen durch Alfred Steinitzer (1922), Beaumarchais durch A. Bettelheim, Maupassant durch Paul Mahn, der uns auch einen deutschen Properz schenkte, Ibsen durch Roman Woerner. Glänzende Werke sind Gundolfs „Shakespeare und der deutsche Geist" (1911) und Herm. Aug. Korffs „Voltaire und der deutsche Geist" (1912). Umgekehrt verdankt die deutsche Literatur eine rühmenswerte Biographie Grillparzers einem Deutschfranzosen, dem Elsässer Ehrhard. Einen sehr glücklichen Gedanken führte zu schönem Gelingen Rudolf Krauß: „Schicksalstage deutscher Dichter. Ein Novellenkranz" (1923); hier spiegeln lebende Dichter Werden und Wesen längst Vollendeter im Schicksal eines Tages. Der allgemeinen Sprachgeschichte widmeten besonders H. Steinthal, Max Müller — zugleich der Verfasser des liebenswürdigen Buches „Deutsche Liebe" (1861) — und Hermann Paul („Prinzipien der Sprachgeschichte" 1880) ihre Arbeit, dem Werden und Wachsen insbesondere der deutschen Sprache Rud. Hildebrand („Vom deutschen Sprachunterricht"), Braune, Burdach, Kluge („Deutsche Sprachgeschichte" 1920), Wilmanns, v. d. Leyen, Ad. Matthias, Panzer, Herman Hirt („Geschichte der deutschen Sprache" 1919), Otto Schroeder („Vom papiernen Stil" 1889), G. Wustmann („Sprachdummheiten"), Eduard Engel („Deutsche Stilkunst"), E. Wasserzieher („Woher?") u. a. Um die Vertiefung des Verständnisses der griechischen Tragödie machte sich der Berliner Philologe Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (geb. 1848) verdient, der schon 1872 mit Nietzsche aus Anlaß von dessen „Geburt der Tragödie" die Waffen kreuzte, durch seine „Einleitung in die attische Tragödie" (1889) und die vorzüglichen Verdeutschungen griechischer Tragödien (1899). Neuerdings folgten eine Darstellung „Platons" (1919) und „Die Ilias und Homer". Von Bedeutung auf dem Gebiet der Literatur des klassischen Altertums waren ferner Eduard Meyer („Geschichte des Altertums" 1882 ff.), Erwin Rohde („Psyche" 1890—94), Th. Gomperz („Griechische Denker" 1896 ff.), Otto Ribbeck („Geschichte der römischen Dich-

tung" 1887 ff.), Otto Seeck („Untergang der antiken Welt" 1895), Karl Robert („Ödipus. Geschichte eines poetischen Stoffs" 1915). Neue Schlaglichter auf das Drama der Weltliteratur warf Herm. Reich mit seinem „Mimus" (1903). Der Leipziger Ästhetiker Johannes Volkelt (geb. 1848) schrieb eine „Ästhetik des Tragischen" (3. Aufl. 1917) und ein dreibändiges „System der Ästhetik" (1905 ff.), voll reichster Anregung auch für den Literarhistoriker. Unter den philosophischen Schriftstellern ragen neben Eduard von Hartmann („Kategorienlehre" 1896, „Geschichte der Metaphysik" 1899, „System der Philosophie" 1903—09) Friedrich Paulsen (1846—1908) mit seiner „Einleitung in die Philosophie", „Ethik" und „Pädagogik" (aus dem Nachlaß 1910) sowie köstlichen „Jugenderinnerungen" (1909), Wilhelm Dilthey (1833—1911) mit dem Werke „Das Erlebnis und die Dichtung", Rudolf Eucken (geb. 1846) mit religionsphilosophischen Schriften („Der Wahrheitsgehalt der Religion" 1901, „Grundlinien einer neuen Lebensanschauung" 1907, „Der Sinn und Wert des Lebens" 1908, „Welt und Mensch" 1918) und seinem großzügigen Hauptwerk „Die Lebensanschauungen der großen Denker" (15. Aufl. 1920), Wilhelm Wundt, Wilhelm Windelband, Alois Riehl („Einleitung in die Philosophie"), Johannes Rehmke („Philosophie als Grundwissenschaft"), Oswald Külpe, Eduard Spranger („Lebensformen"), Theobald Ziegler u. a. hervor.

So waren und sind auch heute Meister der Wissenschaft am Werk, auch den deutschen Prosastil zu heben. Ihn von entbehrlichen Fremdwörtern zu reinigen und den Satzbau klarer und einfacher zu gestalten, darauf wirkte der im Jahre 1853 begründete Allgemeine Deutsche Sprachverein mit wachsendem Erfolge hin. Um die Erhaltung des Deutschtums in gefährdeten Gebieten der Heimat und des Auslands ringen tapfer der „Deutsche Schulverein", der „Alldeutsche Verband" und der „Verein zum Schutze der Auslanddeutschen".

Wie zu Ende der achtziger Jahre das politische und soziale Leben der Nation von heftigen Bewegungen erschüttert ward, so ergriff um die gleiche Zeit eine eigenartige Gärung das gesamte geistige

Leben, die nicht ohne Einwirkung auch auf das engere literarische Gebiet bleiben konnte. Einen Sturmlauf gegen die Gefahr, die der deutschen Kultur von einem einseitigen „Intellektualismus“ ernstlich drohe, unternahm zu Anfang des Jahres 1891 der geistreiche Schleswig-Holsteiner Julius Langbehn (gest. 1907). Sein einst vielgelesenes und vielbesprochenes, etwas verworrenes, aber doch verdienstvolles Buch „Rembrandt als Erzieher“ erörterte alle Zeitfragen von dem Standpunkte aus, der Deutsche nehme viel Wissensstoff in sich auf, handle und wirke aber zu wenig. Es wurde von den einen neben Fichtes „Reden an die deutsche Nation“, von den anderen neben Lessings „Laokoon“ gestellt. Jedenfalls kennzeichnete es wie ein Spiegel die Gegenwart als eine Zeit, die zwischen alten und neuen Ideen und Zielen unklar hin und her schwankt, als eine Zeit, die unter dem Druck ihrer Kultur und unter der Last ihrer Bildung leidet und in der mit der einseitigen Entwicklung des Verstandes, mit der Bereicherung unseres Wissens durch mannigfaltigste Kenntnisse die Entfaltung und Ausgestaltung der Persönlichkeit nicht hat Schritt halten können.

Auf einen verwandten Grundton sind auch die „Deutschen Schriften“ (1886) des Göttinger Professors Paul de Lagarde (1827—91) gestimmt. In ihnen erhebt er wie ein Prophet seine Stimme für Erneuerung der echten Ideale in Staat und Kirche, Jugendbildung und Gottesdienst, Gesellschaft und Gesittung und fordert eine auf Gottesbewußtsein sich gründende Persönlichkeitskultur. Gerade in seiner schonungslosen, leidenschaftlichen Kritik, mit der er warnend seine Stimme erhob und Schäden, sei es im protestantischen Kirchentum oder im Parlamentarismus aufdeckte, ist er heute eine geistige Macht geworden, wie unter den früheren Philosophen nur noch Fichte. Er berührt sich auf seinem ausgesprochen aristokratischen und idealistischen Standpunkt, den uns sein Biograph L. Schemann aufs beste dargelegt hat, mit dem demokratisch und materialistisch gerichteten Berliner Philosophen Eugen Dühring (geb. 1833), der in seiner vielgelesenen Schrift „Der Wert des Lebens“ gegen die idealistischen Trugbilder zu Felde zieht, die die rechte Freude am

Leben hemmen; ihnen mißt er die Hauptschuld an dem Pessimismus der Zeit zu, der im letzten Ende nichts als die Enttäuschung über die durch einen falschen Idealismus künstlich großgezogenen Illusionen sei.

Eine ungleich stärkere Bewegung als Lagardes und Dührings Schriften erregten aber diejenigen eines Denkers, der, obschon seine ersten Bücher schon zu Anfang der siebziger Jahre geschrieben waren, doch erst jetzt in weiteren Kreisen bekannt wurde, ja dessen eigentlicher Einfluß auf seine Zeit erst begann, als sein Geist schon in die Nacht des Wahnsinns versank, Friedrich Nietzsches. Gegen die ganze Richtung der Zeit und ihre Bildung sowie gegen die Werte, auf denen diese fußte, gegen die Antike und das Christentum und die Moral, gegen den traditionellen Optimismus und die von diesem angestrebte „Massenkultur", gegen den Sozialismus und Materialismus und Utilitarismus, richtete Nietzsche seine radikale Kritik. Die künstlerisch hochentwickelte Form, in der er seine Ideen vortrug, übte eine magische Wirkung gerade auf die Höchstgebildeten und auch auf die Jugend. Wer die literarische Richtung der nächsten Jahrzehnte verstehen will, der muß diese merkwürdigste Persönlichkeit im Geistesleben des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts näher betrachten.

Friedrich Nietzsche wurde als Sohn eines Geistlichen am 15. Oktober 1844 in Röcken bei Lützen geboren, schloß an der berühmten Gelehrtenschule Schulpforta seine Gymnasialstudien ab und wandte sich, schon damals zu den höchsten Erwartungen berechtigend, in Leipzig der klassischen Philologie zu; für dieses Fach erhielt er auf Empfehlung seines Lehrers Fr. Ritschl 1869 im Alter von vierundzwanzig Jahren einen Ruf als Professor in Basel. Im Feldzug von 1870/71 war er als freiwilliger Krankenpfleger tätig. Die frühe Anstellung und die Überbürdung waren aber für den sensitiven Geist kein Glück; infolge eines Augenleidens, das von Gehirnaffektionen begleitet war, mußte er schon 1878 seine Tätigkeit als Universitätslehrer einstellen. Seine schwankende Gesundheit nötigte ihn, die Sommer in Sils Maria im Oberengadin, die Winter an der Riviera, in Rapallo oder Nizza, zuzubringen. So lag von vornherein eine tiefe Tragik über seinem Leben — er, der mitleidlos

nur den Starken, Gesunden und Mächtigen ein Recht zum Leben zusprach, war sein Leben lang krank und schwach und mußte seine Hauptwerke den Zeiten abringen, die einen Stillstand seiner „Qualen, Vereinsamungen und Lebensüberdrüsse" bedeuteten. Manchmal zählte, wie er einmal sagt, das Jahr für ihn zweihundert Schmerzenstage; waren sie vorüber, dann erwachte desto lebhafter sein unbändiger Schaffenstrieb, dann jubelte er wohl: „Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott in mir." Aber der Gott verbrannte den schwachen Körper, die dynamisch tobende Schaffenskraft zehrte das Gehirn frühzeitig auf; in den letzten Tagen des Jahres 1889 wurde Nietzsche von einem Schlagfluß betroffen, und eine Gehirnlähmung machte ihn fortan zu allem weiteren Schaffen unfähig. Er lebte von Anfang 1890 bis Anfang 1897 unter der Pflege seiner Mutter in Naumburg, dann, bis ihn am 25. August 1900 der Tod erlöste, in Weimar bei seiner Schwester, Elisabeth Nietzsche, die auch die Herausgeberin seiner Werke und der rührenden und tief erschütternden „Briefe an Mutter und Schwester" (1909) wurde und seine Biographie schrieb.

Es ist schwer, Nietzsche gerecht zu werden und seine Meinung zu erkennen, denn er ist mehr ein philosophischer Dichter als ein folgerichtiger philosophischer Denker; er folgt sehr häufig den Eingebungen des Augenblicks und formt, oft mehr dem Wohllaut als dem scharfen Verstande nachgebend, seine Aphorismen. Nur von wenigen Freunden wurde Nietzsche während seines Lebens erkannt; die wenigen aber, wie Erwin Rohde, den Heidelberger Philologen, Jakob Burckhardt, den Baseler Kunsthistoriker, und Richard Wagner, stieß er durch seine Überspanntheiten mehr oder minder heftig wieder von sich, am heftigsten Wagner, den er trotzdem zeitlebens am heißesten geliebt hat. Die Einsamkeit, in der Nietzsche sein Leben verbrachte, war wohl an vielen Übertreibungen seiner Werke schuld, an dem krankhaften Größenwahn der letzten Schriften, an vieler Bitterkeit und an manchen Schärfen und Bissigkeiten, hinter denen sich sein zuckendes, durstiges Herz verschanzte. Er selbst sprach das wiederholt verhüllt aus, am ergreifendsten in dem Gedicht „Vereinsamt":

Die Krähen schrein
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnein —
wohl dem, der jetzt noch Heimat hat!

Nun stehst du starr,
schaust rückwärts, ach, wie lange schon!
Was bist du, Narr,
vor Winters in die Welt entflohn?

Die Welt — ein Tor
zu tausend Wüsten stumm und kalt!
Wer das verlor,
was du verlorst, macht nirgend halt.

Nun stehst du bleich,
zur Winter-Wanderschaft verflucht,
dem Rauche gleich,
der stets nach kältern Himmeln sucht.

Flieg, Vogel, schnarr
dein Lied im Wüstenvogelton!
Versteck, du Narr,
dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Die Krähen schrein
und ziehen schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnein,
weh dem, der keine Heimat hat!

Wenn sich der Vereinsamte auch zuweilen mit kräftigem Spruche tröstete:

Wer viel einst zu verkünden hat,
schweigt viel in sich hinein,
wer einst den Blitz zu zünden hat,
muß lange Wolke sein —

oder wenn er jubelte:

„O Einsamkeit! Du meine Heimat Einsamkeit! Wie selig und zärtlich redet deine Stimme zu mir! Wir fragen einander nicht, wir klagen einander nicht, wir gehen offen miteinander durch offne Türen. Denn offen ist es bei dir und hell; und auch die Stunden laufen hier auf leichteren Füßen" —

so zeigen doch alle seine späteren Werke, wie er litt und sich nach Freunden sehnte und nach Liebe hungerte, am stärksten wohl das erschütternde „Nachtlied" aus dem „Zarathustra" und der Gesang „Auf hohen Bergen":

O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!
O Sommergarten!
Unruhig Glück im Stehn und Spähn und Warten: —
Der Freunde harr' ich, Tag und Nacht bereit.
Wo bleibt ihr, Freunde? Kommt! 's ist Zeit! 's ist Zeit!

War's nicht für euch, daß sich des Gletschers Grau
heut schmückt mit Rosen?
Euch sucht der Bach, sehnsüchtig drängen, stoßen
sich Wind und Wolken heut ins Blau,
nach euch zu spähn aus fernster Vogelschau. —

Versuchen wir es, die Entwicklung Nietzsches als Philosophen kurz zu skizzieren! In seiner ersten Schrift, „Die Geburt der Tra-

gödie" (1861), wandelte Nietzsche in den Bahnen des Schopenhauerschen Pessimismus; in Wagner sah er sein Kunstideal. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—76) wenden sich mit Nachdruck gegen den „Historismus" der Gegenwart, der uns den Glauben beibringe, wir seien Epigonen, und uns durch den Anblick der versunkenen Zeiten und Geschlechter ein ständiges Memento mori zurufe, während wir lieber mit allen Sinnen auf die Erfüllung der Gegenwart und das Memento vivere bedacht sein sollten. Das Ziel der Menschen, findet er schon hier, soll dabei einzig in der Herausbildung großer Einzelpersönlichkeiten und Charaktere, nicht in einer Massenentwicklung gesucht werden. Als „Erzieher" auf diesem Wege empfand und verkündete er Schopenhauer und Richard Wagner. Von Wagner wandte er sich aber — wohl hauptsächlich wegen der Zugeständnisse, die dessen „Parsifal" dem Christentum machte — bald mit größter Schärfe ab, auch Schopenhauer trat für ihn zunächst in den Hintergrund. Es erschienen seine positivistischen Schriften: „Menschliches — Allzumenschliches" (1876—79) und „Die Morgenröte" (1880—81), in denen er plötzlich auf die Erfahrung allein sich stützen und die Wahrheit ergründen wollte, ungetäuscht von vererbten Begriffen und Anschauungen, die sie ihm zu verfälschen schienen. So verkündete er denn die Notwendigkeit, die überlieferte „Werttafel" durchzumustern, eine „Umwertung aller Werte", wie die berühmte Formel lautete. Er bekennt seine „Gottlosigkeit", seinen „Immoralismus"; in dem Christentum sieht er „die große Verschwörung der Elenden und zu kurz Gekommenen gegen die Starken und Mächtigen"; es ist ihm „die ungeheure Lüge, durch die die Entarteten versucht haben, die geistige Atmosphäre und Moral zu vergiften"; Gott ist ihm nur ein Geschöpf der menschlichen Schwäche, er zerfließt in nichts, sobald der Mensch sich seiner eigenen Kräfte bewußt wird; der durch Gottes Tod leer gewordene Platz gebührt dem „Übermenschen", der der Zweck der Welt ist. Darwin beeinflußte seine Gedanken von der Entwicklung moralischer Vorstellungen. „Bereichert" kehrte er nun zu Schopenhauer zurück, mit dem freilich grundsätzlichen Unterschied, daß er dessen

Pessimismus durch den „Willen zum Leben", durch die fröhliche Bejahung jeglichen Schicksals, auch des Leidens zu überwinden strebte. Sein Pessimismus wird ein „Pessimismus der Kraft", in dem Anblick des sinnlichen Werdens und des ewigen menschlichen Leidens findet er eine Quelle der Begeisterung. Das ist der Inhalt seiner Schriften „Die fröhliche Wissenschaft" (1882) und „Also sprach Zarathustra" (1883—91); diese feiert die aufsteigende Entwicklung des Menschengeschlechts, den ewigen Kreislauf des Werdens, „das sich ewig gleichbleibende, unzerstörbare, unaufhörlich sich wiedergebärende Leben" in begeisterten Hymnen. Es folgten noch die zersetzenden Werke „Jenseits von Gut und Böse" (1885—86), „Zur Genealogie der Moral" (1887), „Götzendämmerung" und „Antichrist" (1888).

Der große, fast berauschende Eindruck, den eine Zeitlang Nietzsches Schriften ausübten, erklärt sich einerseits aus der einschmeichelnden Gewalt dieses Denkers, anderseits aus der dämonischen Rücksichtslosigkeit und Schroffheit, mit der er die Folgerungen seiner Ideen auf die Spitze treibt. Von wilder Kampffreudigkeit ist er erfüllt; er, der Kränkliche und Schwache, rast in Verherrlichung der gesunden Stärke der Herrennaturen, der Übermenschen. Wie Heraklit und Darwin sieht er im Kampf den Vater der Dinge; wie die Natur soll auch die Kultur mitleidlos und unbarmherzig gegen die Elenden und Schwachen sein. Nichts will er von weichlich untätigem Pessimismus wissen, denn das Leben soll man lieben nicht trotz, sondern wegen seiner Schmerzen, nichts von Jenseitsträumen, sondern man soll fest auf der Erde stehen in kräftiger Daseinsfreude, nichts von dem Intellektualismus, der den Willen überwuchert und dadurch der Menschheit so verhängnisvoll geworden sei, nichts auch vom Sozialismus, denn die Masse zehrt den einzelnen auf, während aller Fortschritt von der Einzelpersönlichkeit ausgeht, auch nichts von Frauenemanzipation, denn es widerstreite der menschlichen Natur, daß der schwächere Teil sich dem stärkeren gleichsetze. Mit brutaler Leidenschaftlichkeit preist er die Gewaltmenschen, Cesare Borgia und Napoleon, und mit dichte-

rischem Schwunge verkündet er den Idealmenschen der Zukunft, den es zielbewußt zu züchten gelte. Unsere Feinde im Weltkriege hatten es leicht, aus dem Arsenal Nietzsches, des Deutschland-Hassers, der den eigenen Landsleuten alle Kultur absprach und in ihrer „Redlichkeit" Mephistopheles-Kunst fand, und des Verherrlichers des Militarismus und des „Willens zur Macht", Waffen des Hasses hervorzuholen. Aber derselbe Nietzsche, der es zu sagen sich erkühnte: „Deutsch denken, deutsch fühlen, ich kann alles, aber das geht über meine Kraft", prägte auch das zukunftsichere Wort: „Die Deutschen sind noch nichts, aber sie werden etwas." Hinter dem „Übermenschen" Nietzsches steht das Pflichtgebot: Du sollst dich hingeben für die Aufgabe, die dir in der Welt gestellt ist!

Jedoch noch weit mehr als die Ideen selbst, die durch ihre Neuheit ja vielfach zündend wirken mußten, sicherte die Wucht, Kraft und Schönheit seiner Sprache, die unwiderstehlich Freund und Feind fortriß, den Erfolg Nietzsches. Wie edle Gemmen formt er die Ideen. Er ist ein Künstler der Sprache, dabei durch und durch Musiker; mit spielender Leichtigkeit schlägt er alle Töne an, läßt sie anschwellen und absinken. In der Zeit großer Vernachlässigung der Sprachkultur schrieb er wieder einen wirklichen „Stil", der der Ausdruck seines Innenlebens war. Mit seinen Anschauungen wandelte sich auch sein Stil. Bald verschmäht er jeden Schmuck, wie in der positivistischen Periode, und befleißigt sich klassischer Einfachheit; bald ist sein Stil feierlich, reich und prunkvoll, in Antithesen, prächtigen Metaphern, treffenden Wortprägungen und Wortspielen schillernd. Bald läßt er nur leise den Gedanken anklingen, verstummt, schweigt; bald steigert er in lautem Wortgepränge die Sprache zum Blitzen und Donnern. Von 1876 an bevorzugt er den Aphorismus; auf Spaziergängen formt der Wanderer, den die Schmerzen hinaustreiben, die Gedanken, schleift sie bis zur äußersten Kürze und glänzendsten Schönheit. Ein Aphorismus wirkt so schlagend, weil er das zu Beweisende als bewiesen nimmt und das einzelne in schroffer Hervorhebung hinstellt. Er ist die Sprache des Affekts, der Leidenschaft, die den Stoff zwängt und packt und

— hinausschleudert, ohne Milderung; er ist die Sprache des Dichters, der seinem Gedanken die Form des Erlebnisses gibt. Es klingt, singt, rauscht, stürmt. Das geschriebene Wort hört man wie ein gesprochenes. „Nur im Angesichte der Poesie schreibt man gute Prosa", sagt Nietzsche selbst. So handhabte er die Sprache wie ein Instrument, das jeder Stimmung sich fügt und jedes Gefühl ausspricht.

Am erhabensten wird die Sprache im „Zarathustra", einer Schrift, in der der Philosoph völlig hinter dem Dichter zurücktritt, so daß auch die Form nicht selten unwillkürlich die der gebundenen Rede wird. In prophetischen, symbolreichen Tönen verkündet hier Nietzsche neue Botschaften: die vom Übermenschen, dem vollkommenen Idealmenschen, und die mystische Lehre von der Wiederkehr aller Dinge, die, den griechischen Philosophen nachgebildet, schon in Hölderlins „Hyperion" aufklang. Die Dichtung handelt von allen wesentlichen Dingen und Fragen des Lebens und der Zeit: „Von den Verächtern des Leibes", „Von den Freuden und Leidenschaften", „Vom Krieg und vom Kriegsvolke", „Von der Keuschheit", „Vom Freunde", „Von der Nächstenliebe", „Von Kind und Ehe", „Vom freien Tode", „Von den Mitleidigen", „Von den Gelehrten", „Von den Dichtern". Über alles wirft Nietzsche eine Fülle blendender, scharfgeschliffener Gedanken vor uns hin — keine systematischen freilich, sondern mehr geflügelte Worte; wenn man sie nüchtern festnagelt, werden sie einseitig und widerspruchsvoll, gleich als ob man Vögeln die Flügel nähme, Adler zwänge, auf der Erde zu gehen. „Zarathustra" erinnert an den „Hyperion" und den „Empedokles" Hölderlins, dem Nietzsche als Dichter und Mensch, nicht nur im Untergang, glich. Auch Hölderlin ersehnte wie einen Traum den Übermenschen, der von allem Kleinlichen frei, groß und sicher seines Weges gehe, mit allen Göttern des Lebens und der Natur vertraut; auch er klagte wie Nietzsche über die Einsamkeit aller großen Geister. Auch die schwärmende Sprache Nietzsches ist der Hölderlins verwandt, namentlich in jenen Kapiteln, in denen sich lyrische Stimmung, Gedankentiefe und dichterische Anschauung zu erhabenen

Dithyramben ballen, wie in dem „Sieben Siegellied", dem „Tanzlied", „Vor Sonnenaufgang" und vor allem in dem „Nachtlied":

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen.

Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.

Ein Ungestilltes, Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe. —

Das Gedicht ist zugleich bezeichnend für die Art, wie Nietzsche in Gleichnissen und Symbolen spricht, die Natur beseelt und die Seele ins Sichtbare rückt, oft in kühnsten Metaphern:

Meine ungeduldige Liebe fließt über in Strömen, abwärts, nach Aufgang und Niedergang.

Aus schweigsamem Gebirge und Gewittern des Schmerzes rauscht meine Seele in die Täler.

Stellenweise geht der „Zarathustra" ganz in Verse über, wie in dem „trunkenen" Lied, das Zarathustra um Mitternacht singt:

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —
aus tiefem Traum bin ich erwacht!
Die Welt ist tief,
und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Zum Dichter wurde Nietzsche freilich nur widerwillig, als aus dem Wahrheit Suchenden ein an der Wahrheit Verzweifelnder, ein Wahrheitsleugner geworden war. Zarathustra klagt in einem Abendlied:

Bei abgehellter Lust,
wenn schon des Monds Sichel
grün zwischen Purpurröten
und neidisch hinschleicht:
— dem Tage feind,
mit jedem Schritte heimlich
an Rosen-Hängematten
hinsichelnd, bis sie sinken,
nacht-abwärts blaß hinabsinken: —
So sank ich selber einstmals
aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
aus meinen Tages-Sehnsüchten,
des Tages müde, krank vom Lichte,
— sank abwärts, abendwärts, schattenwärts:
Von einer Wahrheit
verbrannt und durstig:
— gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,
wie da du dürstetest? —
Daß ich verbannt sei
von aller Wahrheit,
nur Narr!
nur Dichter!

Viele Gedichte besitzen wir nicht von Nietzsche, da er manches vernichtete, aber die wenigen können den wertvollsten Schöpfungen der modernen Lyrik zugezählt werden; so die stürmischen Dithyramben: „Dem unbekannten Gott", „Auf hohen Bergen", „An den Mistral", die feinen, zarten, freudigen oder schmerzvollen Bilder der Seele und der Natur: „Der Herbst", „Vereinsamt", „Venedig", „Die Sonne sinkt", „Nach neuen Meeren". Aber auch scharfe, oft überscharfe Pfeile wußte er in Epigrammen zu versenden und kurze, schlagende Sprüche zu formen:

„Freunde, es gibt keine Freunde!" so rief der sterbende Weise.
„Feinde, es gibt keinen Feind!" rief ich, der lebende Tor;

oder die liebliche Definition:

Der schönste Leib — ein Schleier nur,
in den sich schamhaft — Schönres hüllt,

und schließlich das kühne Selbstporträt „Ecce homo":

Ja ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

Nicht in der Begründung eines neuen brauchbaren Systems der Philosophie liegt Nietzsches Bedeutung — dafür bewegt er sich zu ehr in Widersprüchen und sprunghaften Erörterungen —, sondern in der anregenden, aufrüttelnden, wachmachenden, „suggestiven" Kraft seiner wie Blitze und Scheinwerfer wirkenden Ideen, die rasch aufleuchtend Altbekanntes, Altgewohntes in ein völlig neues Licht stellten und dadurch zur Neuprüfung Anlaß boten. Er war mehr Prophet und Dichter als Philosoph, und so wirkte er denn auch besonders stark auf die dichterische Jugend, die sich bald ganz seinem Einfluß hingab. Aber nur langsam brach sich das Verständnis für Nietzsches eigentliches Wollen Bahn. Dieses war aristokratisch, daher im Grunde dem Sozialismus ganz und gar feindlich und geradezu entgegengesetzt, ja er begrüßte in dem Staat die Zwangsanstalt, die dazu bestimmt sei, die brutalen Massen in Zucht und Ordnung zu halten. Dennoch aber finden wir die merkwürdige Erscheinung, daß seine Kriegserklärung gegen die Überlieferungen der Moral und gegen die Bildung der Zeit zunächst wie eine Erklärung zugunsten des Sozialismus wirkte, und sein „Agnostizis-

mus", „Immoralismus" und „Atheismus" leisteten schon kraft ihrer grundsätzlichen Verneinung dem Sozialismus gewaltigen Vorschub.

Dieser blieb denn auch fürs erste die eigentlich bewegende Kraft der Zeit. Die Jugend der achtziger Jahre steht ganz unter seinem Einfluß. Ein schöner Idealismus war dabei im Spiel, wie das Beispiel des Theologiestudierenden Paul Göhre zeigt, der, um das Leben des Arbeiters aus eigener Erfahrung kennen zu lernen, selbst Fabrikarbeiter wurde und als Frucht dieser Zeit sein Buch: „Drei Monate Fabrikarbeiter" (1891) schrieb. Damals kämpfte Friedrich Naumann (1860—1919), der sich zu einem unserer feinsten Stilisten entwickeln sollte („Gotteshilfe", „Sonnenfahrten"), noch als Pfarrer in Frankfurt a. M., in Schrift und Wort für die Versöhnung von Christentum und Sozialdemokratie; 1896 gründete er mit Göhre zusammen die national-soziale Partei. Der sächsische Oberst Egidy bemühte sich um eine Reform des Christentums, die Gesellschaft für ethische Kultur um eine von der Religion unabhängige Moral. Am stärksten aber beherrschte die Sehnsucht nach einer neuen Kunst und nach einer neuen Literatur die Zeit. Schon hatte auf dem Gebiet der bildenden Künste die Sezessionsbewegung erfolgreich eingesetzt. Aber auch die literarische Revolution begann schon und schleuderte ihre ersten Kriegskundgebungen in die Welt. Die „Moderne" — dieses Wort taucht plötzlich auf — war im Anzug. Und sie sammelte ihre Scharen mit siegesgewissem Trotz:

. . . Wenn sie dich stechen mit spitzigen Zungen —
gehörst zu den Neuen ja und zu den Jungen.
Wenn sie entrüstet Front gegen dich machen —
mein Gott, du willst ja ganz neue Sachen.
Wenn sie voll Tugendstolz dich verfemen —
wer wird auf Neulinge Rücksicht nehmen?
Wenn sie dir drohen mit Bann und mit Acht —
von jeher hat's also die Welt gemacht:
Wer sie geschoben und wer sie gerüttelt,
den hat sie zum Dank dafür kräftig geschüttelt.
So stecke den Haß und Spott nur ein,
mußt selbst dein Kläger, dein Richter dir sein . . .

19. Die Literaturrevolution der achtziger Jahre.

Als die Jugend, die zwar noch vor 1870 geboren war, aber erst nach 1870 die Universität bezogen hatte, in die Literatur eintrat, da wurde sie ergriffen von der Sehnsucht nach einer der Zeit würdigen Kunst, die sie in der Gegenwart schmerzlich vermißte. Man muß sich erinnern, daß noch in den siebziger Jahren die großen Lyriker und Erzähler, Mörike, Raabe, Storm, Keller, nur in kleinen Gemeinden gewürdigt und bewundert wurden, der großen deutschen Lesewelt aber so gut wie unbekannt geblieben waren. Keller z. B. wurde erst durch die glänzende Besprechung seines Schaffens, die Fr. Th. Vischer in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" zu Anfang der achtziger Jahre veröffentlichte, selbst den Literaturkreisen Norddeutschlands nähergebracht. Als den bedeutendsten Lyriker verehrte man neben Heine Geibel oder auch den „Neuen Tanhäuser", als Epiker Hamerling, Julius Wolff und Baumbach. Als Erzähler glänzten — neben der Marlitt — ausschließlich Spielhagen und Heyse, Freytag und Scheffel. Auf der Bühne vollends aber herrschten nicht Schiller und Goethe, Grillparzer und Kleist, Hebbel und Otto Ludwig, sondern das französische Sittendrama und sein fader deutscher Aufguß. Ein pessimistisch-materialistischer und lüsterner Zug versenchte die völlig in alten Bahnen trabende Unterhaltungsliteratur des Tages. Wo noch ein lebendigerer Begriff von dem Wesen der Kunst vorhanden war, da stützte man sich auf die klassisch-romantische Zeit und war nahe daran, der Gegenwart überhaupt Möglichkeit und Fähigkeit zu künstlerischen Leistungen höheren Stils abzusprechen: das alte, ungerechte Verfahren, der kämpfenden, ringenden Gegenwart die nach allem Kampf geklärte Vergangenheit entgegenzuhalten. Alle diese

Friedrich Nietzsche
Handzeichnung von John Philipp

Karl Bleibtreu
Naturaufnahme

Heinrich Hart
Naturaufnahme

Mißstände mußten junge, von großen Entwürfen stürmisch bewegte Seelen heftig erregen und aufpeitschen. Deutschland selbst, das alte, ehrwürdige, war ja 1870 plötzlich ganz jung geworden. Dem jungen Volk zieme nun auch ein jugendliches Handeln, eine jugendliche Kunst, nicht aber das greise Festhalten am Alten, Überlieferten: so dachten viele junge Köpfe. Die ganze Zeit hatte sich gewandelt, die Welt war weiter geworden, geistig und räumlich. Das fortschreitende Naturerkennen verbreitete neue Anschauungen über das Wesen der Welt und der Menschen. Der Verkehr unter den Völkern wurde lebhafter, das geistige Leben und Bedürfnis im Volke selbst viel tiefer aufwühlend. So viele wichtige Fragen, nationale, soziale und Menschheitsfragen, harrten der Lösung. In das Ringen all dieser Probleme griffen nun die jungen Schriftsteller ein, ähnlich wie sich einst die Jungdeutschen der Fragen ihrer Zeit bemächtigt hatten oder wie hundert Jahre früher die „Stürmer und Dränger" die freiheitlichen Ideen der französischen Denker, vor allem Rousseaus, verkündeten oder drei Jahrzehnte danach die Führer der älteren Romantik, die Brüder Schlegel und ihre Genossen, der Literatur ihrer Zeit den Fehdehandschuh hinwarfen. Fehlte es auch der jetzigen Generation an den überragenden Geistern, die einst aus den „Stürmern und Drängern" und aus der Romantik hervorgegangen waren, so wurde die jüngstdeutsche Bewegung doch hinwiederum fruchtbarer als die Literaturrevolution der Jungdeutschen. Im Beginn erinnerte die Bewegung freilich stark an die der Mundt, Gutzkow und Laube und war nicht minder unreif. Das zeigte sich schon darin, wie zeitweilig die widerstrebendsten Strömungen nebeneinander in den unklaren jungen Köpfen Platz fanden. Sie waren sozialistisch in ihrem Mitleid mit den „Enterbten" und Proletariern und traten für alle Forderungen des Sozialismus ein, und gleichzeitig waren sie auch individualistisch, indem sie für Nietzsche, das „Herrenmenschentum" und die „Herrenmoral" und das „Recht der Persönlichkeit", die „sich ausleben" müsse, schwärmten. Sie waren pessimistisch-materialistisch in ihren Schilderungen von Großstadtnot und Großstadtelend, und doch idealistisch, wenn sie meinten, auch hier wie in

der Welt der Industrie und Technik, der dampfenden Schlote und rasselnden Maschinen Schönheit finden zu können. Sie, die durch das Studium der Naturwissenschaften, ja sogar der Medizin hindurchgegangen waren und in der peinlichen Zergliederung mehr oder weniger krankhafter Seelenzustände ihre Stärke suchten, neigten oft gleichzeitig zu einer tiefen Naturmystik. Von einer ausgesprochen nationalen Grundlage aus nahm die Bewegung ihren Ausgang: „Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, ist der Geist wiedererwachter Nationalität", schrieb einer ihrer Führer, Hermann Conradi, und doch erhielt sie bald einen internationalen Charakter und stand völlig unter dem Einfluß dreier großer ausländischer Dichter und Denker, des Franzosen Zola, des Russen Tolstoi und des Norwegers Ibsen.

Emile Zola (1840—1902) hatte sich die Aufgabe gestellt, eine Sittengeschichte seiner Zeit in Romanform zu geben wie dies dreißig Jahre früher für seine Zeit der vielleicht gewaltigste Epiker der Neuzeit, Honoré de Balzac (1799—1850), in den großen Romanzyklen seiner „Comédie humaine" auf eine unzweifelhaft dichterisch großzügigere Weise versucht hatte. Zola will bei der Schilderung von Menschen und Zuständen wie ein Naturforscher verfahren, der sich die Ergründung eines Naturphänomens zur Aufgabe gemacht hat; mit dem Notizbuch in der Hand verzeichnet er seine Beobachtungen, und seine Dichtung beansprucht den Wert einer exakten wissenschaftlichen Leistung. Entbehren seine Romane infolge der peinlichen, ja pedantischen Gründlichkeit, mit der sie abgefaßt sind — der Verfasser selbst nennt den Beruf des Dichters gelegentlich un triste métier —, auch eines wirklichen künstlerischen Reizes, so sind sie doch als getreue Dokumente der Zeit um so wertvoller, und in ihrer Naturtreue wirken seine Sittenbilder immerhin gewaltig und erschütternd. Das bekannteste Werk Zolas ist der zwanzigbändige Zyklus „Les Rougon-Macquart" — Natur- und Sittengeschichte einer Familie unter dem Kaiserreich —, aus dem besonders die Romane „Le ventre de Paris" (1874), „L'Assommoir" (1877), „Nana" (1880),

„Germinal“ (1885), „L'œuvre“ (1886), „La terre“ (1889) und „La débâcle“ (1892) berühmt wurden. Die Kunst Zolas, aus dem „Milieu“, in das sie hineingestellt sind, Leben und Wesen seiner Helden sich zum Guten oder Bösen entwickeln zu lassen, sein Mut, auch die niedrigen Leidenschaften der Menschen, die Schatten im Weltbild, unverblümt darzustellen, übte auf die jüngstdeutschen Schriftsteller den größten Einfluß. Und Zola war nicht der einzige französische Schriftsteller, der mit unbestreitbarem Erfolg die exakte Methode der Naturforschung auf das dichterische Schaffen anzuwenden suchte. Sein Freund Alphonse Daudet (1840—97) und viele andere folgten ihm. Das Interesse, das die naturalistische Dichtung fand, war die Ursache, daß nun auch einige ältere Schriftsteller, wie die Brüder Edmond und Jules Goncourt (1822—96 und 1830—70) und vor allem Gustave Flaubert (1821—80), in denen man die Vorgänger Zolas erkannte, in Deutschland mit Eifer studiert wurden. Und nicht nur von Frankreich aus wirkten die naturalistischen Einflüsse auf die deutsche Dichterjugend.

Noch ehe in Frankreich Zola die letzten Folgerungen des Naturalismus zog, hatte ein russischer Dichter, Fedor Michailowitsch Dostojewski (1821—81) in seinen Romanen „Schuld und Sühne“, deutsch unter dem Titel „Raskolnikow“ (1866), „Idiot“ (1868), „Dämonen“ (1872), „Die Brüder Karamasow“ (1879) Werke geschaffen, die, teilweise eigene Erlebnisse des Dichters aus der Zeit seiner Verbannung nach Sibirien spiegelnd, noch in weit schaurigerer Weise als die Werke Zolas eine grause Wirklichkeit mit dämonischer Wahrhaftigkeit darstellen. Auf Dostojewskis Spuren schritt der russische Graf Leo Tolstoi (1828—1910) weiter fort. Mit heiligem Eifer, ja mit Fanatismus arbeitete und kämpfte Tolstoi sein Leben lang für die geistige und wirtschaftliche Hebung des russischen Volkes. Im praktischen Leben ein reiner, großer Idealist, ist Tolstoi in seinen Dichtungen ebensosehr Naturalist, indem ihm zur Schilderung der wirtschaftlichen und geistigen Not seines Volkes keine Farben grell und grausig genug sind, so daß seine Dichtungen, Romane wie Dramen, gleich furchtbaren An-

klagen gegen Staat und Gesellschaft im russischen Reich wirken. Von jenen erregten in der angedeuteten Richtung besonders „Die Kreutzersonate" (1890) und „Die Auferstehung" (1897), von diesen „Die Macht der Finsternis" (1887) das größte Aufsehen. Alles in allem ist Tolstoi aber doch noch mehr als Persönlichkeit denn als Künstler zu würdigen, und auf das jüngste deutsche Drama hatte er wenig oder gar keinen Einfluß.

Um so größer war die Wirkung, die für dieses Gebiet von dem Norweger Henrik Ibsen (1828—1906) ausging. In seinen ersten Werken — „Das Fest auf Solhaug" (1856), „Nordische Heerfahrt" (1858), „Die Kronprätendenten" (1864) — hatte Ibsen Sage und Geschichte seiner Heimat wirkungsvoll und bedeutend dargestellt. Seit dem Ausgang der sechziger Jahre aber wandte er sich immer schärfer und ausschließlicher gegen die Krankheiten der modernen Gesellschaft. In den ersten Dramen dieser neuen Periode, wie „Brand" (1866), der Tragödie des starren Willens, „Peer Gynt" (1867), der Tragödie der Willensschwäche, und „Bund der Jugend" (1869), erhebt sich noch die große Kunst der Gestaltung befreiend über den Stoff, und in dem Juliandrama „Kaiser und Galiläer" (1873) kehrte der Dichter auch noch einmal zu einem großen historischen Stoff zurück. In seinen späteren Schöpfungen aber, von denen „Stützen der Gesellschaft" (1877), „Nora" (1879), „Gespenster" (1881), „Wildente" (1884), „Rosmersholm" (1886), „Hedda Gabler" (1890) und „Baumeister Solneß" (1892) genannt seien, verbohrte sich Ibsen mehr und mehr, fast fanatisch, in die Darstellung rein pathologischer Lebens- und Zeiterscheinungen und ausgesprochen krankhafter Seelenzustände. Mit der kühlen Objektivität eines Mediziners und mit der Leidenschaft eines Propheten zugleich deckt er die Erkrankungen der männlichen und weiblichen Psyche vor uns auf, und oft genug, z. B. in den „Gespenstern", hat man den Eindruck, daß hier die große, zermalmende Schicksalsgewalt der alten Tragödie durch einen grausigen, am inneren Lebensmark fressenden Krebs ersetzt ist. Die letzten Dramen Ibsens wirken dichterisch wieder stärker; der naturalistischen Unterlage entquillt

hier ein eigenartig mystischer Duft. — Die am meisten naturalistischen, seelenzerfasernden unter Ibsens Dichtungen erschienen gerade im Beginn der achtziger Jahre in eben der Zeit, als in Deutschland der Naturalismus in die Literatur Eingang zu finden begann. Da Ibsen viele Jahre in München lebte und mit der dichterischen Jugend persönlich verkehrte, so konnte es um so weniger fehlen, daß die durch den Reiz des Fremden noch besonders ausgezeichneten Werke des genialen Norwegers mehr und mehr eine faszinierende Wirkung auf diese übten.

Zola, Tolstoi, Dostojewski und Ibsen waren nicht die einzigen Ausländer, deren Werke um diese Zeit in Deutschland Einfluß und Ansehen gewannen. Vielmehr begann jetzt wieder einmal eine förmliche Überschwemmung unseres Literaturmarktes mit Übersetzungen aus allen Kultursprachen, dem Russischen, Französischen, Dänischen, Schwedischen, Norwegischen, Englischen, Holländischen, Belgischen, Italienischen, selbst dem Persischen, Chinesischen und Japanischen. Manche Dichter der Nachbarstaaten ließen ihre Werke gleichzeitig auch deutsch erscheinen. Selbst Talente, die in ihrer Heimat kaum bekannt waren, erlangten bei uns den Ruf weltbedeutender Genien. Die Nordländer Björn Björnson, Jonas Lie, Kielland, Strindberg, J. P. Jakobsen, Selma Lagerlöf, die Russen Turgenjew, Gorki, der Holländer Multatuli, die — einst weitüberschätzten, im Weltkrieg wider uns „Hunnen" wütenden — Belgier Maeterlinck und Verhaeren, die Franzosen Maupassant, Baudelaire und Verlaine, die Italiener d'Annunzio — der dekadente Phrasenheld, der die Straße und das Kapitol zu Rom mit seinem fanatischen Kriegstaumel beherrschte — und Fogazzaro, die Engländer Wilde und Shaw, der es am Ende doch wagte, einem Minister Grey bittere Wahrheiten ins Gesicht zu schleudern und deutsches Wesen anzuerkennen, und der Amerikaner Walt Whitman, sie alle fanden in den drei Jahrzehnten von 1880 bis zur Gegenwart begeisterte Gemeinden, Verkündiger und natürlich auch Nachahmer. Schon die Nennung dieser Namen gibt dem Kundigen einen Begriff von der Fülle der literarischen Eindrücke in dieser Zeit und zugleich auch von dem raschen Wechsel

der Literaturmoden und Geistesströmungen. Die willige Aufnahme der Ausländer in Deutschland entsprang aber gewiß nicht nur der mit Recht verrufenen Eigentümlichkeit der Deutschen, alles zu bewundern, was fremd ist und gebildet klingt. Es liegt ihr vielmehr gewiß auch das gesunde und berechtigte Interesse höchster Geistesbildung zugrunde, die über die engen Grenzen der Nation hinaus die Weltliteratur zu begreifen und kennen zu lernen sucht und nicht nur auf dem Wege des Handels, sondern vor allem auch auf dem des literarischen Austausches zwischen den Völkern engere Beziehungen und tieferes Verständnis anstrebt. Hierzu einen starken Anstoß gegeben zu haben, wird immer ein Verdienst der Jüngstdeutschen bleiben; sie waren auch hierin ganz den einstigen „Stürmern und Drängern" ähnlich.

Verfehlt wäre es indes zu glauben, daß die literarische Bewegung in Deutschland nur ein Spielzeug der entsprechenden Erscheinungen des Auslandes gewesen sei und daß die Jüngstdeutschen nur als Nachtreter Zolas, Tolstois oder Ibsens zu würdigen wären. Der Einfluß der fremden Schriftsteller brachte vielmehr nur die auch in der deutschen Literatur schon vorhandenen Keime zu wirksamer Entfaltung. Wir Heutigen werden überhaupt uns hüten, angesichts der Literaturrevolution der achtziger Jahre, von der wir nun zu berichten haben, in die Schreckensrufe so mancher Vertreter der älteren Generation einzustimmen, die entsetzt in den Hexenkessel der Zeit starrten und den Untergang aller Kunst prophezeiten. Für die jungen, tobenden Kräfte war es in jener Zeit gewiß weit schwerer, zur Klärung zu gelangen, als ein Jahrhundert zuvor für die Stürmer. Weit mannigfacher und verwickelter als dazumal waren die Gegensätze, die in der Zeit und auch in der Brust der jungen Dichter widereinander stritten: krasser Materialismus und spiritistischer Mystizismus, Sozialismus und Individualismus, soziales Mitleid und souveränes Übermenschentum, Nationalgefühl und Weltbürgertum. Man hatte den Drang, neue Welten für die Poesie zu erobern, und hoffte, diese, nachdem bisher die höhere Gesellschaft das bevorzugte „Milieu" der Dichtung gewesen war, in der Welt des Proletariats zu finden.

Doch es verlohnt sich wohl, einmal zu fragen, was denn eigentlich das fortan in der Literatur so häufig gebrauchte Wort „Milieu“ bedeutet. Es umfaßt weit mehr als das deutsche Wort „Umwelt“, mit dem man es zu übersetzen pflegt. Die französischen Naturalisten, die es zuerst verwendeten, Taine und Zola, verstehen unter „Milieu“ den vollen Inbegriff aller Lebensbedingungen, der natürlichen und der geistigen, unter denen die Gesellschaft sowohl wie die Individuen stehen. Dem Einfluß des Milieus können sie sich in keiner Weise entziehen, es ist ihr Schicksal, und nicht selten wird es fast gleichbedeutend mit dem, was wir bisher als „Vorsehung“ und „Weltordnung“ bezeichneten. Das Verständnis des Begriffes „Milieu“ eröffnet erst das Verständnis des Naturalismus überhaupt. Nur durch einen Irrtum war es möglich, daß man in den achtziger Jahren diese neue Literaturbewegung auch vielfach als „Realismus“ bezeichnete. Der „Naturalismus“ deckt sich nicht nur nicht mit dem Realismus der älteren Literatur, sondern er ist von ihm *wesens*verschieden. Die ganze Richtung hängt aufs engste zusammen mit der naturalistischen Auffassung der Welt selbst als eines bloßen Mechanismus, in dem ausschließlich das eherne Gesetz der Notwendigkeit herrscht; auch der Mensch ist nur ein Glied, nur ein Teil dieses Mechanismus; er ist ein bloßes Natur- und Triebwesen und steht ganz im Bann der angeerbten und überkommenen Verhältnisse, d. h. unter der Herrschaft seines „Milieus“. Vieles, was uns in der Dichtung der letzten zwanzig Jahre schwer verständlich ist, wird durch diese Begriffsbestimmung verständlicher: ihre Neigung, nicht die höheren, sondern die tierischen Triebe in der menschlichen Natur hervortreten zu lassen, die naturhaften und sinnlichen Regungen zu schildern, ihre Vorliebe für das Häßliche, Krankhafte, Pathologische und vor allem für das Naturhaft-Sexuelle. Einleuchtend wird nun auch werden, daß die Menschen in dieser Dichtung gleichsam „jenseits von gut und böse“ sich befinden, daß sie zwar um ihre angeborenen Menschenrechte eifrig kämpfen, aber entsprechende Pflichten, ein sittliches Soll nicht anzuerkennen scheinen und daß die sittlich großen Persönlich-

keiten so selten in der Dichtung werden. Diesen zweifellosen Schwächen, die der naturalistischen Dichtung anhaften, stehen aber auch zweifellose Vorzüge gegenüber. Gewiß war die Sehnsucht nach Wahrheit in der Dichtung eines der Motive, die den Naturalismus zu einem so raschen Siege emporführten. Die neue Richtung trat mit der Kriegserklärung gegen alle Lüge und Oberflächlichkeit in der Kunst, gegen alles falsche Pathos, gegen die auch in der Literatur üblich gewordene Heuchelei in der Behandlung der gesellschaftlichen und sittlichen Probleme auf, und sie ließ es sich saure Arbeit kosten, um ihr Ziel zu erreichen. In der Tat glückten dem Naturalismus durch die scharfe Beobachtung der Welt und des Menschen und seiner Psyche auch allerlei neue Entdeckungen, die bisher die Dichter nicht gesehen hatten; auch daß er das Interesse für die Welt der kleinen Leute, der Armen und „Enterbten", schärfte, rechnen wir ihm als Verdienst zu.

Schade freilich war es, daß es den blutjungen Titanen, die zunächst in Deutschland das Grundgesetz des Naturalismus verkündeten, bei allem wirklich ernsten Wollen und Wagen doch gar zu sehr am Können fehlte. In theoretischen Aufsätzen, Kritiken, Broschüren verfochten die Revolutionäre einstweilen ihre Ideen besser als in positiven Schöpfungen. Gerade die Hauptrufer im Streit und Sturm der achtziger Jahre, die Brüder Heinrich und Julius Hart, Michael Georg Conrad und der genialische Karl Bleibtreu, sind zeitlebens mehr Theoretiker als schöpferische Künstler gewesen und geblieben.

Als die bedeutsamste Persönlichkeit jener Zeit, die er selbst durch seine „Revolution der Literatur" (1886) kennzeichnete, erschien Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin als Sohn des bekannten Schlachtenmalers), den die Jungen längere Zeit geradezu ihren führenden Genius nannten. „Wen haben wir denn außer Nietzsche und Bleibtreu? Lauter Kleingeister!" schrieb Conradi. Man muß jetzt lächeln, wenn man dergleichen liest. Heute ist Bleibtreu, wie er einst von seinen Verehrern weit über Gebühr geschätzt wurde, so vielleicht ebenfalls über Gebühr in den Hintergrund gedrängt. Aus fast allen Schriften Bleibtreus, seinen philosophischen, literar-

geschichtlichen und historischen Arbeiten, seinen flammenden Schlachtenschilderungen, von denen besonders „Dies irae“ (1884), eine Darstellung der Sedanschlacht, „Aspern“, „Waterloo“, „Vivat Fridericus“ genannt seien, ebenso aus seinen Novellen, wie „Heroica“, seinem Romane „Geist“ und neuerdings besonders aus seinen Dramen „Karma“ und „Weltgericht“, auch aus seinen „Kosmischen Liedern“ spricht uns stets eine kraftvolle, geistesfrische, fesselnde Persönlichkeit an. Aber nicht ein einziges Mal ist es Bleibtreu gelungen, ein rundes, wirklich reifes Werk zu schaffen. Sein schrankenloser Subjektivismus verhindert das für immer. Etwas von Grabbes wildem Geist lebt in ihm.

Eine Kraftnatur wie Bleibtreu ist auch Michael Georg Conrad (geb. 1846 zu Gnodstadt in Franken). Conrad, der lange im Ausland, vor allem in Paris lebte, wo er Zola nahetrat, gründete 1885 in München eine Zeitschrift, „Die Gesellschaft“; sie blieb bis zum Jahrhundertende das Organ aller revolutionären Literaturbestrebungen. Conrads sozialpolitische und literarhistorische Schriften — „Parisiana, Plaudereien über die neueste Literatur und Kunst der Franzosen“ (1880), „Die Sozialdemokratie und die Moderne“ (1891), „Von Emile Zola bis Hauptmann“ (1902) — offenbaren einen frischen, männlichen und kampflustigen Geist. Auch seine Dichtungen: seine lyrischen Schöpfungen „Salve Regina“ (1898) und die Romane „Was die Isar rauscht“ (1887), „In purpurner Finsternis“ (1895), „Majestät“ (1902) — das ist der Romantiker auf dem bayerischen Königsthrone, dessen Lebenstragödie mit tiefem menschlichen Verstehen entworfen wird — und vor allem „Der Herrgott am Grenzstein“ (1904), sind Zeugnisse einer starken Persönlichkeit, deren Naturalismus in einer fröhlichen Weltlust und in einem unverhüllten Gefallen an allen schönen und gesunden Dingen dieser Erde sich äußert. Doch wird Conrads Bedeutung als Dichter überstrahlt von seinem Wert als Anreger und Entflammer, als Kämpfer, der die Jugend mit sich riß.

Noch einflußreicher als Anreger neuer Ideen, mit noch feinerem Spürsinn begabt für die treibenden Kräfte der Zeit und die Eigenart und Bedeutung der einzelnen Talente, die unsere unruhvolle Epoche

hervorbrachte, waren die Brüder Heinrich Hart (1855—1906) und Julius Hart (geb. 1859). Die künstlerische Bedeutung beider war freilich nicht sehr groß. Immerhin sind die Gedichte, die Heinrich Hart in „Weltpfingsten" (1878) vorlegte, sein großes „Lied der Menschheit", eine epische Entwicklungsgeschichte menschlichen Geistes — es wurden nur drei Bände (1888—96) fertig —, und in noch stärkerem Maße die grüblerischen Gedankengedichte von Julius Hart — „Homo sum" (1890), „Triumph des Lebens" (1898) — Zeugnisse edler, auf das Große gerichteter Geister. Weit höher einzuschätzen ist aber die kritische Begabung der Harts und ihr anfeuernder, neue Ideen schaffender, persönlicher Einfluß. Als sie nach Vollendung ihrer akademischen Studien 1877 aus ihrer westfälischen Heimat in die neue Reichshauptstadt kamen, griffen sie sogleich, in einer eigenen Zeitschrift, den „Deutschen Monatsblättern", die sich freilich nur knapp zwei Jahre, von 1878 bis 1879, halten konnte, mit scharfer Kritik in die Literatur ein, indem sie für alles Frische und Gesunde, Nationale und Moderne, für Wildenbruch und Fontane, fröhlich eintraten. Nachhaltigeren Einfluß gewannen die Brüder erst mit ihren „Kritischen Waffengängen" (1882), in denen sie die Ziele und Forderungen der Jugend stürmisch zusammenfaßten. „Hinweg," riefen sie, „hinweg mit der schmarotzenden Mittelmäßigkeit, hinweg alle Greisenhaftigkeit und Blasiertheit und die Gleichgültigkeit des Publikums; reißen wir die jungen Geister los aus dem Bann, der sie umfängt, machen wir ihnen Luft und Mut; das Heil kommt nicht aus Ägypten und Hellas, sondern aus der germanischen Seele heraus." „National und modern" stellen sie als die beiden Stichworte für die aufstrebende Literatur fest. „Politisch groß stehen wir da, suchen wir nun auch die innere Größe zu erlangen! Möge vor allem das Theater diese Freiheit und Größe widerspiegeln und die sittliche Kraft unseres Geschlechtes befruchten und pflegen!" In diesem Sinne haben die beiden Waffengänger unermüdlich als Kritiker bedeutender Tageszeitungen und Zeitschriften auf der Warte gestanden, mit Verständnis für alles Gute und Lebendige, mit wahrer Bildung

und edler Gesinnung. In der Nähe oder unter dem unmittelbaren Einfluß ihrer Persönlichkeit ist eine Fülle der bedeutendsten Geister unserer Zeit emporgewachsen, sowohl in den Jahren, wo die Brüder Hart in Friedrichshagen im Südosten von Berlin eine Art Dichterkolonie schufen, wie später, als sie den mißglückten Versuch machten, eine „neue Gemeinschaft" auf freireligiöser Überzeugung zu gründen.

Um die Brüder Heinrich und Julius Hart scharten sich nun um die Mitte der achtziger Jahre die jungen, erregten Geister. Berlin, die Hauptstadt des neuen Reiches, die aufblühende Weltstadt, wurde der Mittelpunkt der neuen Literaturbewegung. Berlin, die Millionenstadt mit den großen internationalen Beziehungen, wo man hoffen durfte, das Glück zu finden, und wo doch so viel soziales Elend der rettenden, bessernden Hand harrte, war der natürlich gegebene Hintergrund für die sozialen und naturalistischen Ideen, und außerdem — wer Berlin hatte, hatte das Reich. Eine völlige Zentralisation des geistigen Lebens, wie sie Frankreich schon seit Jahrhunderten in Paris besaß, schien auch in Deutschland möglich zu werden. Mit welcher Erwartung und mit welchen Gefühlen damals die Jugend nach Berlin kam, das hat Julius Hart in einem seiner besten Gedichte, „Auf der Fahrt nach Berlin", treffend festgehalten. Vom Westen, aus Heide und freier Landschaft fährt der Dichter in sausendem Zug auf Berlin zu:

. . . . . Durch den Nebelschwall
des grauenden Septembermorgens jagen
des Zuges Räder, und vom dumpfen Schall
stöhnt, dröhnt und saust's im engen Eisenwagen.
Zerzauste Wolken, winddurchwühlter Wald
und braune Felsen schießen wirr vorüber;
dort grant die Havel, und das Wasser schwallt
die Brücke, hei! Dumpf braust der Zug hinüber.

Die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin:
Dampf wallt empor und Qualm, in schwarzen Schleiern
hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern . . .
Ein Feuerherd darunter — ein Vulkan,
von Millionen Feuerbränden lodernd, . . .

Ein Paradies, ein süßes Kanaan, —
ein Höllenreich und Schatten, bleich vermodernd.

— — Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
wirst du versinken hier in dunklen Massen . . .
und über dich hinschreitend stumm und kalt
wird niemand deine schwache Hand umfassen?
Du suchst — du suchst die Welt in dieser Flut,
suchst glühende Rosen, grüne Lorbeerkronen . . .
Schau dort hinaus! Die Luft durchquillt's wie Blut,
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.

Schau dort hinaus! Es flammt die Luft und glüht,
horch, Geigenton zu Tanz und üpp'gem Reigen!
Schau dort hinaus! Der fahle Nebel sprüht,
aus dem Gerippe nackt herniedersteigen . . .
Zusammen liegt hier Tod und Lebenslust
und Licht und Nebel in den langen Gassen — —
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?

Natürlich wählten die jungen Schriftsteller Berlin nicht nur zum Schauplatz ihres Lebens und ihrer Kämpfe, vielmehr kam es ihnen vor allem darauf an, das Wesen und Leben dieser großen Stadt, die Licht- und noch mehr die Schattenseiten dieses Ungeheuers in ihren Werken darzustellen, wie Balzac und Zola in ihren Dichtungen Paris so gewaltig dargestellt hatten. Der tätigste und glücklichste Mitstreiter bei diesen Bemühungen der Jüngsten war der nun über sechzigjährige Fontane, dessen Berliner Gesellschaftsromane, vor allem „Irrungen, Wirrungen", die Jugend leidenschaftlich freudig begrüßte. Persönlich stand freilich der kühle, allseitig gerechte Fontane über dem polemischen Sturm und Drang, ruhig auf der Höhe seiner Kunst. Weniger gut ging es einem im Wesen Fontane nahestehenden Schriftsteller, dem Schleswig-Holsteiner Hermann Heiberg; er wurde gleichfalls als naturalistischer Erzähler von den Jüngsten auf den Schild gehoben, aber je mehr er seine Erzählungen aus der ihm bekannten Welt und Gesellschaft der kleinen Städte nach Berlin verlegte, je mehr er sich einem konsequenten Naturalismus zuwandte, desto tiefer sank er herab und

wurde immer bedeutungsloser. Hermann Heiberg ist zu Schleswig 1840 geboren und 1910 ebenda gestorben; sein Vater war Rechtsanwalt und eifriger Patriot, seine Mutter, eine Gräfin Baudissin, war eine überaus geistvolle und selbständig denkende Frau, deren „Lebenserinnerungen" auch geschichtlich von hohem Wert sind. Erst mit einundvierzig Jahren schrieb Heiberg sein erstes Buch: „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland" (1881), ein Werk, das durch die Schärfe der Beobachtung und die Frische der Darstellung auffiel. Als bestes Werk, das seinen Namen bekannt machte und wohl auch noch einige Zeit bekannt erhält, folgte dann 1885, nach einigen vortrefflichen Novellen, „Apotheker Heinrich", die Geschichte einer zarten Frau, die an einem rohen Manne zugrunde geht; zumal die erste Hälfte des Romans gibt ein außerordentlich anschauliches und fesselndes Bild kleinstädtischen Daseins. Die Abendgesellschaft bei dem Apotheker und die Hochzeitsfete der Putzmacherin sind kleine Kabinettstücke, von hellen Lichtern des Humors beleuchtet. Je näher man jedoch dem Schlusse kommt, um so quälender wirkt die brutale Selbstsucht und Grausamkeit des Apothekers in ihrer einförmigen Gleichmäßigkeit. Leider hielt Heiberg überhaupt nicht, was er versprach. Das Großstadtmilieu, zu dessen Darstellung er mit seinem nächsten Roman „Esthers Ehe" (1886) überging, zeichnete er unwahr und unerfreulich, außerdem wurde er ein Vielschreiber, und man mußte bald die Grenze seines Talentes erkennen; wie bei allen konsequenten Naturalisten liegt sie in der Enge der Lebensanschauung und in dem Mangel einer geistigen Durchdringung des Stoffes, über den auch die peinlichste Nachzeichnung von Wirklichkeitsbildern nicht hinwegheben kann.

Den eigentlichen sozialen Großstadtdichter, den Berliner Zola, aber glaubten die Modernen, voran Bleibtreu, in Max Kretzer (geb. 1854 in Posen) entdeckt zu haben. Und wirklich findet sich in den ersten Romanen dieses Schriftstellers, der sich aus dem Arbeiterstande mühsam heraufbildete, ein kräftiger Ansatz zu einer großen sozialen Massendarstellung. Die Romane „Die Betrogenen" (1882) und noch stärker „Die Verkommenen" (1883), die mit

glühender Begeisterung für die soziale Idee geschaffen sind, rollen die düsteren Bilder des Großstadtelends nicht ohne eine gewisse Größe vor uns auf. Aber die Ansätze zur künstlerischen Gestaltung sind bei Kretzer nie ausgereift. Selbst die naive, aus unmittelbarem Miterleben geborene Wucht seiner ersten Schöpfungen hat er in späteren Werken nicht wieder erreicht. Auch er wurde, wohl der Not gehorchend, ein Vielschreiber und verflachte, wenn auch gelegentlich noch, wie im „Meister Timpe" (1888), einem Bild der Unterdrückung des Handwerks durch die Industrie, oder aber in dem religiösen Berliner Roman „Das Gesicht Christi" (1897), sich alte Kraft zu regen scheint. Hier wird ein erschütterndes, symbolistisches Bild aus der Proletarierwelt entrollt, in deren Mitte die Erscheinung des Heilands tritt; zum Grausigsten, was unsere Prosa bietet, gehört die Szene, in der, von Sinnlichkeit getrieben, der Fabrikherr der hilflosen Arbeiterin sich nähert und — den Leichnam Jesu erblickt.

Ähnlich wie Kretzer ging es den übrigen in dieser Zeit auftauchenden sozialistischen und naturalistischen Erzählern. Ein dauerndes Talent war keinem verliehen. Wilhelm Walloth (geb. 1856 zu Darmstadt) versuchte vergeblich, den Geschichtsroman naturalistisch aufzufärben. Vergänglich war auch mit Recht der Erfolg der Romane Konrad Albertis (geb. 1862 in Breslau). Dagegen hätten die nicht ohne dichterisches Talent gestalteten Werke Wolfgang Kirchbachs (geb. 1857 als Sohn eines Malers in London, gest. 1906), besonders die Novellensammlung „Kinder des Reichs" (1883) und mehr noch der Roman „Das Leben auf der Walze" (1892) eine ernsthafte Beachtung verdient. Kirchbach, der auch auf dem Gebiete der Lyrik und der dramatischen Kunst beachtenswerte Versuche machte, ja wie die Brüder Hart um eine neue Religion für die Gebildeten sich bemühte, war so recht typisch für die Gärung der Zeit; im letzten Grund war doch auch er ein unreifer, unklarer Kopf und schließlich nur durch die Woge der Zeit getragen.

Die genannten Schriftsteller zeichnete immerhin ein ehrliches soziales Empfinden und ein ernsthaftes Wollen aus, mehr und mehr geriet aber der naturalistische Roman in das übelste Fahrwasser.

Es schien bald, als ob der Geist der Großstadt nur in der Welt der Kellnerinnen und der Dirnen aller Stände und ihrer faulen Umgebung zu finden sei. Besonders pflegte Heinz Tovote (geb. 1864 in Hannover), ein nicht ungeschickter Erzähler, in den Fußtapfen des Franzosen Maupassant wandelnd, ohne doch dessen formelle Grazie zu erreichen, das dankbare Gebiet der erotischen Pointen. Seine Erzählungen von der ersten bis zu der letzten sind „Fallobst" — so lautet der Titel einer seiner bekanntesten Geschichten (1890) —, das schon in Gärung übergegangen ist.

Sozialistischen Geistes wie der Roman war auch die Lyrik der Jüngstdeutschen. Sie sollte, wie es in dem ersten öffentlichen Schriftdenkmal der neuen Lyrik, den 1885 erschienenen „Modernen Dichtercharakteren" hieß, „aufwärts weisen zu den Bergzinnen, wo das Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen und Heimatlosen kargend und duldend hausen, um sie zu trösten und Balsam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen". Die „Modernen Dichtercharaktere" bildeten eine Anthologie oder einen Almanach, herausgegeben von Wilhelm Arent, mit Vorwort von Hermann Conradi und Karl Henckell. Das Buch trat mit starken Ansprüchen auf. „Auf den Dichtern des Kreises, den dies Buch vereint, beruht die Literatur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen, eine bedeutsame Literatur, eine große Poesie", so schrieb Karl Henckell, und doch brachte das Buch fast nur unreifes Zeug unreifer Dilettanten. Ein Dilettant, dem keinerlei künstlerische Bedeutung zukam, war der Herausgeber selbst, Wilhelm Arent (geb. 1864 in Berlin). Er hat in den achtziger und neunziger Jahren seine Lyrik in vielen Bänden ausgebreitet und namentlich das erotische Moment immer mehr in den Vordergrund geschoben. Eine ernstzunehmende, unglückliche Erscheinung war dagegen Hermann Conradi (1862—90). Seine „Lieder eines Sünders" (1887) und seine Romane „Phrasen" (1887) und „Adam Mensch" (1889) waren immerhin Zeugnisse eines stürmischen, genialischen Wollens, dem freilich Reife und Tiefe nicht beschieden waren. Innerlich zerrissen, leiblich und seelisch krank, starb Conradi durch eigene

Hand, ein Opfer der Zeit und seines überhitzten Geistes. Nicht ohne Bewegung kann man die Strophen des Unausgeglichenen lesen, die auch die Stimmung und das Wesen manches gleichgesinnten Stürmers und Drängers jener Tage widerspiegeln:

Ich weiß, ich weiß: nur wie ein Meteor,
das flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
werd' ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang, —
wie Südwind kost — es gellt wie Trommelklang
mein Lied und wird in alle Herzen greifen ...

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz ...
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
es streicht der Abendwind durch die Zypressen ...
Nur wenige weinen ... Sie verstummen bald.
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
ich aber werde bald vergessen ...

Karl Henckell (geb. in Hannover 1864) war schon in jenen Anfängen der Bewegung ein reimgewandter, pathetischer Versschmied; soziale Gedichte wie „Das Lied des Steinklopfers", „Lied vom Arbeiter", „Berliner Abendbild" gelangen ihm, doch war vieles Phrasenhafte in seiner republikanischen und monistischen Lyrik. Mehr und mehr hat er sich geklärt („Mein Lied" 1906, „Im Weitergehn", „Ein Lebenslied" 1911, „Weltmusik" 1918, Ges. Dichtungen in 4 Bänden 1921). Das Rhetorische überwiegt neben Klingklang. Das Anmutendste sind seine Naturbilder. Eine ähnliche Entwicklung durchlief der gleichfalls sozialdemokratisch gefärbte Deutschrusse Maurice Reinhold von Stern (geb. 1859 in Reval). Auch die mit anarchistischen Ideen kokettierenden Dichtungen des geistig sympathischeren Schotten John Henry Mackay (geb. 1864) sind keine Bereicherung unserer Literatur. Von den vielen, die zu den „Modernen Dichtercharakteren" beitrugen, ist als ein Lyriker von Begabung vielleicht noch Friedrich Adler (geb. 1857 zu Amschelberg in Böhmen) zu nennen. Ihm gelangen einige zarte Verse, wie sie zu allen Zeiten gelingen konnten; von modernem Charakter haben sie kaum eine Spur.

Nur ein einziger unter den Beiträgern vereinigte ein starkes

soziales Zeitempfinden mit einer beachtenswerten künstlerischen Begabung: Arno Holz (geb. 1863 zu Rastenburg in Ostpreußen), der 1884 mit seinem zum siebzigsten Geburtstag Emanuel Geibels veröffentlichten „Gedenkbuch" zuerst hervortrat, sich aber alsbald zum Naturalismus bekehrte. Er ist vielleicht die bezeichnendste Dichterpersönlichkeit der Zeit, wenn man auf das Wollen und Suchen, nicht aber auf das Erreichte sieht. In noch umfangreicherer Weise als die Brüder Hart und Conrad ist er ein Anreger von neuen Ideen und Bewegungen gewesen, doch ist auch ihm, obgleich er zweifellos von stärkerer dichterischer Begabung war als jene, kein wirkliches Kunstwerk gelungen. Seine Beiträge zu den „Dichtercharakteren" ließen freilich alle übrigen weit hinter sich, und die Sammlung seiner Gedichte: „Das Buch der Zeit; Lieder eines Modernen" (1885), die er im gleichen Jahr herausgab, war allein viel mannigfaltiger und bedeutender als jene Anthologie. Freilich fällt auch sogleich die große Ungleichheit des Buches auf. Am stärksten und wirkungsvollsten ist darin die Lyrik „in den alten Weisen", sind die einfachen balladenartigen Dichtungen, wie „Een Boot is noch buten", „So einer war auch er", oder zarte Naturbildchen wie das folgende:

Jüngst sah ich den Wind,
das himmlische Kind,
als ich träumend im Walde gelegen,
und hinter ihm schritt
mit trippelndem Tritt
sein Bruder, der Sommerregen.

Aber neben den einfachen Versen stehen dann die eigentlich „modernen", krassen Bilder aus der Großstadt und dem „wirklichen Leben", deren Mischung aus Witz, Satire und Sentimentalität leider schnell die oberflächliche, blasierte Art des Dichters verrät. Dies Unechte und Flache seines künstlerischen Wesens zeigte sich dann immer mehr, als er auf krampfhafte Weise nach neuer, auffälliger Kunstmache zu suchen begann und den „konsequenten Naturalismus" erfand, gemeinsam mit Johannes Schlaf (geb. 1862 zu Querfurt), einem viel ernster zu nehmenden, dichterisch ringenden Geist, der aber zeitlebens eine problematische Natur ohne schwerer wiegende Leistungen blieb. In bewußtem Suchen nach einem „neuen Stil"

kamen diese beiden, indem sie den Zolaschen Naturalismus bis zu den letzten Folgerungen steigerten, auf den Gedanken, die Aufgabe der Kunst sei das kindliche Nachstammeln der Wirklichkeit, das einfältige, mit der Treue eines Phonographen vor sich gehende Aufzeichnen alltäglicher Geschehnisse. Die Anwendung dieser Theorie zeigten die beiden Erfinder in einer unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen — das norwegischen Ursprung vortäuschen sollte — herausgegebenen Novellensammlung „Papa Hamlet" (1889); es sind drei Skizzen, in denen die Handlung, sofern überhaupt eine solche besteht, mit dem Sekundenzeiger weiterrückt. Erwähnenswert ist der ganze barocke Einfall nur als „Symptom", und weil er auf das naturalistische Drama einen entscheidenden Einfluß gehabt hat. Gerhart Hauptmanns erste Dramen bemühen sich, wie er selbst gesteht, auf die von „Papa Hamlet" empfangene „entscheidende Anregung" hin, um eine ähnlich genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, ohne doch ganz in die sklavische Abhängigkeit von der Theorie zu geraten wie Holz und Schlaf, die in ihrem gemeinsamen „Drama" „Familie Selicke" (1890) ihrem Grundsatz Verstand, Kunst, Geschmack und alles opferten. Nachdem die beiden noch ihre gemeinsamen Arbeiten in den „Neuen Geleisen" (1891) vereinigt hatten, trennten sie sich wieder. Schlaf fuhr noch eine Zeitlang auf diesen „neuen Geleisen" weiter und schuf in seinem Drama „Meister Ölze" (1892) sozusagen das klassische Beispiel dieser Richtung. Der Inhalt ist die Schilderung des elenden Krepierens — es gibt dafür keinen andern Ausdruck — eines schwindsüchtigen, verbrecherischen und jammervollen Narren. Holz unternahm inzwischen abermals eine Revolution, diesmal der Lyrik, indem er Vers, Satzbau, Sinn und Rhythmus beiseite warf und den „Telegrammstil" an die Stelle setzte. Als auch das nicht mehr wirkte, versuchte er, durch eine auf den ersten Blick als unecht erkennbare Nachahmung der Schäferpoesie der Barockzeit („Dafnis") Aufsehen zu erzielen. Später hat er dann noch mit einer tragischen Schulkomödie „Traumulus" (1904), die er mit seinem Freunde Oskar Jerschke schrieb, einen Sensationserfolg errungen.

Da man Dichter wie Liliencron oder gar Dehmel, obwohl sie mit der naturalistischen Bewegung in Verbindung kamen, ihr doch keinesfalls zurechnen darf — denn als wahre Künstler stehen sie in ihren Zielen über jedem Massenprogramm —, so hat der Naturalismus in der Lyrik keine selbständigen Leistungen aufzuweisen. Dafür aber siegte er, wenigstens auf kurze Zeit, im Drama völlig.

Die Revolution in dem wirklich reformbedürftigen Theaterwesen setzte 1899 in Berlin mit der Gründung einer Theatergesellschaft ein, die sich „Freie Bühne“ nannte. Sie sollte zunächst einmal die Möglichkeit zur Aufführung wirklich moderner Dramen schaffen, gegen die sich bisher die meisten der behaglich im alten Fahrwasser, das heißt im französischen Sittenstück, segelnden Bühnen verschlossen. Die Gründung dieser Gesellschaft, der bald die Gründung einer gleichnamigen Zeitschrift, der späteren „Neuen deutschen Rundschau“, folgte, ging von Theoretikern und Kritikern aus wie Maximilian Harden und Otto Brahm; auch die Brüder Hart wirkten mit. Die Tätigkeit der „Freien Bühne“ begann mit der Aufführung von Ibsens „Gespenstern“. Es wurden zunächst fast nur Werke ausländischer Dichter aufgeführt, von Ibsen, Björnson, Strindberg, Tolstoi; von deutschen Werken wurden Anzengrubers „Das vierte Gebot“ und Artur Fitgers „Von Gottes Gnaden“ gegeben. Ein Ereignis aber, das den Erfolg der neuen Richtung entschied, war die Aufführung eines in vielem noch ungeschickten, aber talentvollen Werkes eines damals noch völlig unbekannten Schlesiers, Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, eben jenes Werkes, dessen Stil der Dichter selbst auf „Papa Hamlet“ von Schlaf und Holz zurückführte. Die Aufführung fand am 20. Oktober 1889 statt.

Für das vorliegende Kapitel handelt es sich hauptsächlich nur darum, die literarischen Strömungen und die Anreger und Schriftsteller vorzuführen, deren wesentliche Bedeutung in ihren Programmen und Richtungen lag; die Behandlung der dichterischen Persönlichkeiten, die zwar von diesen Strömungen befruchtet wurden,

aber nicht in ihnen befangen blieben, ist seine Aufgabe nicht. Die nähere Betrachtung der Entwicklung Gerhart Hauptmanns, des zweifellos ersten deutschen Dramatikers der Gegenwart, behalten wir also für das nächste Kapitel vor, worin wir die Übersicht über die gesamte dramatische Leistung der Gegenwart geben. Hier ist nur festzustellen, daß seine ersten Werke von „Vor Sonnenaufgang" (1889) an bis zu dem großen sozialen Drama „Die Weber" (1892) dem Naturalismus und Sozialismus auf der Bühne den Sieg erstritten. Hauptmann blieb nicht der einzige Sieger auf diesem Felde; ein Dichter, der ihm an künstlerischer Kraft nachstand, ihn aber an dramatischer Geschicklichkeit und Wirkung auf die Massen übertraf, trat an seine Stelle. Der Ostpreuße Hermann Sudermann errang mit seinem ersten Drama „Ehre" (1890) einen Erfolg, der ihn neben Hauptmann an die Spitze der deutschen Dramatiker stellte. Auch Sudermann war Naturalist und Sozialist im weiteren Sinne, aber auch er kann den eigentlichen Stürmern nicht zugerechnet werden. Die ganze Bewegung der achtziger Jahre ist zwar die Grundlage der Gegenwart gewesen — fast alle bedeutenderen Dichter von heute gingen durch sie hindurch —, aber ihre Dauer war doch nur kurz. Schon im Anfang der neunziger Jahre, in der Zeit, wo der Naturalismus mit den „Webern" seinen schönsten Erfolg errang, begann auch bereits sein Niedergang und schwollen die Gegenströmungen an, die ihn besiegen sollten. Bereits 1890 und 1891 veröffentlichte ein junger, vielgewandter Wiener, Hermann Bahr, rasch nacheinander seine beiden Schriften „Zur Kritik der Moderne" und „Überwindung des Naturalismus", indem er, beeinflußt von französischen Entwicklungen, den Symbolismus als das neue Heil verkündete. Nachdem man das Plump-Sinnliche gepflegt hatte, flüchtete man plötzlich ins Sinnlos-Übersinnliche. Wichtiger als diese rein literarische Vertretung einer neuen Mode war die fortschreitende Klärung, die das Studium Nietzsches brachte. Hatte der Sozialismus gemeint, in ihm einen Bundesgenossen zu finden, so stellte sich nun mehr und mehr heraus, daß seine ganze Persönlichkeit einen schroffen Gegensatz gegen die alles verflachende

sozialistische Gleichmacherei, einen scharfen Protest gegen die „Instinkte der Massen“ bedeutete. Die wachsende Bekanntschaft mit seinen durch edle Schönheit und Kraft der Sprache ausgezeichneten Schriften gab überhaupt wieder ein Gefühl für die Überlegenheit hoher geistiger Bildung. Die Folge war ein rasches Abflauen der naturalistischen Richtung, unter deren Vorkämpfern und Parteiführern keine Persönlichkeit von überragender Bedeutung und Begabung sich befand. Insbesondere drängte sich jedermann die ästhetische Verrohung auf, in die unter dem naturalistischen Einfluß die Lyrik mehr und mehr versank, wogegen nun die allmählich bekannt werdenden Proben der Lyrik Nietzsches die Würde, die Zucht und den Gehalt einer edlen, reinen Kunst um so glänzender ins Licht stellten. Indem Nietzsche mit seiner von Symbolen schweren Sprache so große Wirkungen erreichte und mit seiner Lyrik zugleich auf Hölderlin zurückwies, legte er den Grund zu einer neuen Schule der Dichtung, der symbolistischen und neuromantischen, die über alles die Ästhetik der Form stellte und den Dichterpropheten, den Meister Zarathustra, im wirklichen Leben nachzubilden suchte, — zu der Schule, an deren Spitze Stefan George steht.

Zur Würde, zum Ernst, zur künstlerischen Höhe und geistigen Tiefe zurück! Das ist überhaupt der entscheidende Zug, der sich, nicht zuletzt auf Nietzsches Einfluß hin, nach dem Rückgang des Naturalismus wachsend der gesamten Literatur bemächtigte. Wie dem sozialen Kampfe die christlich- und nationalsozialen Bestrebungen seine Schärfe zu nehmen suchten, so strebte man auch im geistigen und ethischen Leben zu einem geläuterten Idealismus zurück, der sich an den Klassikern, voran Goethe, nährte und durch das Studium einiger bedeutender Ausländer, wie Carlyle und Ruskin, Emerson und Kierkegaard, Förderung erhielt. Manche Zeichen der Zeit deuten auch darauf hin, daß ein starkes Sehnen nach den verschütteten „Quellen des Lebens“, nach dem Ewigen, gerade die Besten wieder erfaßt. Ob die religiöse Erneuerung, nach der die Gegenwart verlangt, auf den Wegen liegt, die die moderne Theologie einschlägt,

wer möchte das sagen trotz des nachhaltigen Einflusses, der von den geistvollen Vorlesungen Adolf Harnacks, „Das Wesen des Christentums“ (1900), fortwirkend ausgeht? Hohe Beachtung errangen sich auch solche Bestrebungen wie die Johannes Müllers, früher in Mainberg, nun in Elmau (Oberbayern), der die große, die Gegenwart so stark beschäftigende Frage nach dem „Sinn des Lebens“ nicht durch Verkündigung einer neuen Weltanschauung, sondern durch Beseitigung der „Hemmungen“ lösen will, die der freien Entwicklung des wahren menschlichen Wesens entgegenstehen. — Auch in der Literatur im engeren Sinne gewannen idealistische und besonnene Strömungen wieder die Oberhand. So brachte die Heimatkunstbewegung, für die vor allem der Elsässer Friedrich Lienhard — in seinen Schriften „Los von Berlin“ (1900) und in den „Wegen nach Weimar“ (1905 ff.) — kämpfte, eine wachsende Abkehr von der Elend- und Großstadtdichtung und von der törichten Ausländerei und eine Rückkehr zu einer bodenständigen Kunst.

Ein großes Verdienst aber um die Klärung der gesamten ästhetischen Kultur erwarb sich besonders eine Zeitschrift, „Der Kunstwart“, jetzt „Deutscher Wille“ benannt, die 1887 von Ferdinand Avenarius (geb. 1856) begründet wurde. Wer die Entwicklung dieses Organs, hinter dem eine kräftige, selbstsichere künstlerische Persönlichkeit steht, von den Anfängen, wo es noch ein Diskussionsblatt war, bis heute, wo es eine führende Stellung einnimmt, aufmerksam begleitet hat, der muß sich des Erfolges im Interesse eines wachsenden ästhetischen Verständnisses freuen. Unermüdet trat Avenarius für die Erkenntnis und den Schutz der wahren Lebenswerte in der Kunst ein. Von Adolf Bartels in der Dichtung, von Richard Batka in der Musik, von Schultze-Naumburg in der Architektur kräftig unterstützt, wurde er ein Wegweiser zum Echten in Vergangenheit und Gegenwart. Das Gute in der „Moderne“ erkannte auch der „Kunstwart“ an; er ward Ibsen gerecht und würdigte die Bedeutung Hauptmanns, wandte sich aber stets gegen alles nur Blendende, wie gegen den Schund und den

„Rummel“ aller Art, gegen alle Drahtkultur, gegen Ungeschmack und Schwindel. So bemühte er sich, die Deutschen wieder in ein natürliches ästhetisches Verhältnis zu ihrer Umgebung zu bringen, und suchte in der Wohnungskultur, im Heimatschutz, in der künstlerischen Erziehung der Jugend, im Kunstgewerbe die Wege zum Schönen zu weisen und zu allem Edlen, was unser Volk besitzt. Und hierin besteht wohl das Hauptverdienst des „Kunstwarts“, der sich mehr und mehr zu einem Kulturwart auswuchs, daß er die suchende Zeit auf das Große besonders der nächsten Vergangenheit hinwies, sowohl in Musik und Malerei wie in der Literatur. Wie er in der Musik für Hugo Wolf, in der Malerei für Böcklin, Thoma und Klinger eintrat, so hat er in der Literatur einigen der bedeutendsten Geister der vergangenen Epoche, besonders Hebbel und Otto Ludwig, erst zu allgemeiner Anerkennung verholfen.

An diesen Großen hat sich nicht zuletzt die Zeit aufgerichtet und wieder das Wesentliche großer Kunst erkannt. Sie vor allem, im Verein mit Mörike, Keller und Storm, haben dazu beigetragen, daß seit der Jahrhundertwende der Drang nach Klarheit und Größe, nach Ruhe, Gesundheit und stillem Schaffen bei den Besten unter den Dichtern immer mächtiger ward, wie wir nun bei der Übersicht über die tatsächlichen Leistungen im Drama, in der Lyrik und im Roman der Gegenwart erkennen werden.

20. Das Drama der Gegenwart.

Der Lebende wird dem Lebenden selten nach allen Richtungen hin gerecht. Das gilt besonders auch im Bereiche des Kunstschaffens. Denn in der Bewegung selbst ist alles noch schwankend; erst die Zukunft kann feststellen, was der Zukunft gehört. Und doch ist die Anteilnahme des Mitlebenden und Mitkämpfenden so natürlich, ja unabweisbar, auch wenn das Schaffen noch nicht eine scharfe Richtung oder gar einen sichtbaren Abschluß gefunden hat. Es wäre daher engherzig, dieses aus einer die Jahrhunderte umspannenden Literaturgeschichte auszuschließen und nur der Tageskritik zu überlassen, weil es noch nicht *Geschichte* geworden ist. Die bei Betrachtung der Vergangenheit angelegten Maßstäbe gilt es auch für die Gegenwart festzuhalten, wenn auch unter Beschränkung auf Richtlinien und Hinweise, und die Dichter, die mannigfachen Wandlungen des Zeitgeschmacks unterworfen waren und bald dieser, bald jener Kunstform sich bedienten, in *dem* Zusammenhange zu behandeln, wo das Hauptgebiet ihrer Betätigung liegt. Denn sonst zerflattert das Lebenswerk eines Dichters in unübersichtliche Bruchteile.

Die auf und ab flutende Bewegung in unserer Dichtung der letzten Jahrzehnte bis zu dem großen Zeiterlebnis, in dem wir jetzt stehen und das auch für die Literaturentwicklung einen Markstein bezeichnen wird, ist im wesentlichen unschwer schon heute zu erkennen. Was so vielfach in die Irre führte, war die Verkennung der Tatsache, daß Vollendetes und Dauerndes im künstlerischen Schaffen nur als Niederschlag des *ganzen* Menschen, als Erhöhung des Lebens aus *allen* Kräften der Seele heraus gewonnen wird. Wenn nur die eine oder die andere, wenn bald die sinn-

liche Erfassung der Umwelt, bald die Schwingung der eigensten Innerlichkeit vorwaltet oder wenn das künstlerische Vermögen ohne jede ethische Stellungnahme zum Weltganzen hervortritt, dann wird nicht nur das Leben selbst eingeschränkt, sondern es verflacht auch die Kunst. In Leben und Kunst wird Großes nur durch geistige Zusammenfassung und Bewältigung alles einzelnen erreicht. Mechanische Nachbildung, bloße Bewegung der Kräfte, ein loses, leeres Spiel von Eindrücken ergibt noch keine dauernde Kunst.

Von ungeheurer Beweglichkeit, aber auch Unausgeglichenheit und Brüchigkeit ist das dramatische Schaffen der jüngsten Vergangenheit gewesen.

Wie die Entwicklung mit dem Kampfe um die Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns und mit dem vorübergehenden Siege des Naturalismus auf der Bühne in den sozialen Dramen dieses Dichters begann, so ist er auch heute noch unsere stärkste dramatische Kraft und selbst noch unsere Hoffnung für die Zukunft.

Als Sohn eines Gastwirts wurde Gerhart Hauptmann am 15. November 1862 in dem schlesischen Kurorte Ober-Salzbrunn geboren. Nach allerlei Bemühungen, als Bildhauer den inneren künstlerischen Drang zu befriedigen, nach Studien, hauptsächlich naturwissenschaftlicher Art bei Haeckel in Jena, und nach vielfältigen Reisen, nach mannigfachen dichterischen Versuchen entdeckte Hauptmann sein eigenstes Talent Ende der achtziger Jahre in persönlichem Verkehr mit Holz und Schlaf in Berlin und unter dem Einfluß ihres „Papa Hamlet“ und dessen „konsequenten Naturalismus“. Hauptmann, der schon vorher nach dem Vorbilde Zolas im „Bahnwärter Thiel“ (1887) einen naturalistisch-sozialistischen Stoff bearbeitet hatte — das traurige Schicksal eines braven Mannes, der nach dem Tode der ersten Frau vereinsamt, an der Gemeinheit der zweiten zugrunde geht —, vollendete jetzt im Frühling 1889 das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang“, das ihn mit einem Schlage an die Spitze der naturalistischen Bewegung stellte, die er dann in den nächsten Jahren rasch zum Siege brachte.

„Vor Sonnenaufgang“ führt uns in getreuer Zustandsschilderung die sittliche Verrohung einer reich gewordenen Bauernfamilie vor. Der Vater ist ein Säufer und torkelt, wenn er erscheint, roh und betrunken über die Bühne; die Mutter buhlt mit einem verkommenen Menschen, den sie ihrer Tochter als Gatten aufzwingen will; Hoffmann, der Mann der ältesten, trunksüchtigen Tochter, ist ein gewissenloser Spekulant und stellt in tückischer Weise seiner Schwägerin Helene nach. Diese allein blüht in dem Sumpf wie eine reine Blume. Ein wenig romanhaft sticht sie von ihrer Umgebung ab, aber dennoch zeigt ihre Gestalt sofort, daß Hauptmann über den Naturalismus hinausstrebte und daß er dichterische Kraft besaß. Mit aller Poesie einer keuschen Seele und Liebe schmückte der Dichter diese unglückliche Frau, die einsam hilflos zugrunde geht. Der einzige, der sie retten könnte, an den sie mit aller Inbrunst sich anschließt, Loth, ein Jugendfreund ihres Schwagers, ist zwar ein edler, gesunder Mensch, aber ein schwankender, haltloser Charakter. In süßer Liebesstunde finden sich die Herzen der beiden. Aber Loths in Theorien verbohrter Sinn zerstört das Glück: das Gespenst der Vererbung schreckt ihn; er will nicht in eine Trinkerfamilie hineinheiraten und flieht. Helene kann solchen Verrat nicht überleben. Und in der Tat ist diese Brutalität, mit der sich der Liebhaber von der Reinen, Unschuldigen losreißt, unbegreiflich und unvermittelt. Ein solcher Fanatiker der Abstinenz mußte doch von vorneherein den Trunk in stärkerer oder milderer Form bei solcher Familie voraussetzen und sich vorsehen, *ehe* er anknüpfte; war aber seine Liebe echt, dann überwand sie auch alle Bedenken, noch dazu wenn sie Hirngespinste sind, nicht nur in psychologischer, sondern auch in physiologisch-pathologischer Hinsicht. Dieser krampfhafte und unwahrscheinliche Schluß macht gerade die Naturwahrheit des Werkes fraglich, die sich in einzelnen Szenen, namentlich der Liebesszene, zu ergreifender Stimmung verdichten will. Schließlich bleibt doch das schale Gefühl übrig, daß der Dichter die Entwicklung seines Stoffes vergewaltigte; das ist ein schlimmerer Fehler als alle Roheiten der Ausführung.

Seltsam ist die Art, wie Hauptmann das Stück gelegentlich poetisch zu schmücken sucht, nämlich durch Regiebemerkungen. Am Morgen nach einer der häßlichsten Nachtszenen tritt Loth aus dem Hause und blickt — so schreibt der Dichter in den Szenenangaben — „mit einem ruhigen Lächeln hinaus in den erwachenden Morgen. Durch den Torweg erblickt man weitgedehnte Kleefelder und Wiesenflächen, zwischendurch schlängelt sich ein Bach, dessen Lauf durch Erlen und Weiden verraten wird. Am Horizonte ein einzelner Bergkegel. Allerorten haben die Lerchen eingesetzt, und ihr ununterbrochenes Getriller schallt bald näher, bald ferner her bis in den Gutshof herein." Das sind schöne, nach Poesie und Stimmung strebende Worte, die aber auf der Bühne natürlich nicht zur geschauten Wirklichkeit werden können. Es ist ein episches Bestreben, das Hauptmann hier verrät, ein Bestreben, das anwachsend durch alle seine Dichtungen geht und es immer gewisser macht, daß er trotz guter Theaterwirkungen von Natur mehr Epiker als Dramatiker ist. Damit stimmt denn auch die seltsame Tatsache, daß keines oder fast keines seiner Werke einen handelnden, das Spiel leitenden Helden besitzt, sondern bestenfalls einen leidenden Helden, der einem hereinbrechenden Verhängnis Schritt für Schritt in dumpfer Ergebung weicht, bis er zusammenbricht. Allen diesen Helden fehlt es an Kraft und Willen, also an der Eigenschaft, ohne die ein wirklicher dramatischer und tragischer Kampf, der Kampf zwischen Wille und Schicksal, unmöglich ist. „Es steckt etwas in uns Menschen . . Der Wille ist ein Strohhalm" . . „Der Wille, der Wille, geh mir nur damit! Das kenn ich besser. Da mag man wollen und wollen und hundertmal wollen, und alles bleibt doch beim Alten," so läßt Hauptmann kleinmütig eine Gestalt in seinem nächsten Werke „Das Friedensfest" sprechen, und so könnten die Helden aller seiner Dichtungen am Schluß sprechen, auch dort, wo der Dichter, wie in der „Versunkenen Glocke" oder im „Florian Geyer", stärkere Charaktere zu gestalten versucht hat.

Die beiden auf das Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" folgenden Werke des Dichters „Das Friedensfest" (1890) und „Ein-

same Menschen" (1891) sind im ganzen jenem ersten in Stimmung und Gestalt verwandt. Sie zeigen aber einen Fortschritt in der Technik und Charakterdarstellung und geben wieder vortreffliche, wenn auch trostlose Einzelbilder. Ibsen, der große Norweger mit seinem Vererbungsgespenst, aber auch mit jenem tragischen Ringen nach freieren und würdigeren Sittlichkeitsformen und rein menschlichen Aufgaben, womit er dem Zeitgeist so sehr entgegenkam, ist nun in noch höherem Grade der Lehrmeister Hauptmanns geworden.

An Ibsens „Gespenster" erinnert „Friedensfest", das den Nebentitel „Eine Familienkatastrophe" führt. — Vererbung und Anpassung bilden das unentrinnbare Naturgesetz auch hier; das Psychiatrische, Doktrinäre überwiegt die psychologische Gestaltung. Der Sohn einer zerrütteten, zusammengebrochenen Familie ringt vergebens danach, sich aus eigener Kraft von dem Fluch des Erbes zu befreien. Sowie er, der draußen in der Welt sich stark geglaubt und die Liebe eines tüchtigen Mädchens gefunden hat, wieder in den Kreis der Familie tritt, bricht auch er wieder zusammen. Immer klingt das Wort hindurch: „Wir sind alle von Grund aus verpfuscht, — in der Anlage, vollends in der Erziehung." Doch trotz dieser Erkenntnis hält die Braut zu dem erblich Belasteten und richtet ihn auf, so daß sie gemeinsam vertrauend einer neuen, wenn auch ungewissen Zukunft entgegengehen. So fällt ein Schein der Versöhnung auf den Schluß.

Gleichfalls stark von Ibsens Gesellschaftsdramen, besonders von „Rosmersholm", ist das Drama „Einsame Menschen" beeinflußt. Johannes Vockerath, ein grüblerischer Gelehrter und unentschlossener Schwächling, findet in der Ehe mit einer zwar edlen, aber unbedeutenden Frau keine geistige Befriedigung, und so sucht er in der Freundschaft mit der Studentin Anna Mahr „einen neuen Zustand der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau". „Ja, den ahne ich," sagt er, „den wird es geben, später einmal; nicht das Tierische wird dann mehr die erste Stelle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist

die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbau!" Aber die Natur läßt sich nicht mit schönen Worten und Ideen einer neuen Moral bändigen und betrügen. Anna Mahr reißt sich los: „In mir ... in uns ist etwas, was den geläuterten Beziehungen, die uns dämmern, feindlich ist, auf die Dauer auch überlegen," sagt sie und geht. Der weichliche Johannes Vockerath überlebt den Abschied von ihr und das innere Fehlschlagen seines Traumes nicht und rudert, wie einst mit der Geliebten, nun vereinsamt auf den See, um nimmer wiederzukehren.

Ohne Frage ist hier ein tragisches menschliches Schicksal gezeichnet, groß und gut gezeichnet. Wundervoll steigert sich von Akt zu Akt die Stimmung, in der Hauptmann immer am größten ist; immer tiefer verwickelt sich Johannes Vockerath in seine Leidenschaft, bis er zugrunde geht, weil er — eine echt Hauptmannsche Gestalt — Widerständen nicht gewachsen und zu schwach ist, Anna zu folgen oder ganz von ihr zu lassen. Die ergreifendste Erscheinung des Stückes aber ist nicht er, der unmännliche Vertreter moderner Überbildung und Blasiertheit, sondern seine Frau Käthe, deren zart empfindendes, aber vielfach beschränktes Herz sich und dem Gatten keine Hilfe bringen kann. Doch das Bedeutende der Dichtung liegt gar nicht in der Gestaltung einzelner Personen, sondern in der gesamten Atmosphäre und ihrer wachsenden Verdunklung.

Während die ersten Werke Hauptmanns nur von der „Freien Bühne", gewissermaßen unter Ausschluß der breiten Öffentlichkeit, aufgeführt wurden, erschloß ihm das Drama „Einsame Menschen" auch die öffentliche Bühne, auf der dann seine nächste Schöpfung, „Die Weber" (1893), ihm seinen größten Erfolg brachte, nachdem einmal die ersten Aufführungsschwierigkeiten überwunden waren.

Mit den „Webern" erreichte Hauptmann und damit der deutsche Naturalismus seinen Gipfelpunkt. Mit Unrecht als Tendenzstück verschrien, vom Zensor als Umsturzdrama verurteilt, ist dies Werk, das uns den Aufstand der armen, geschundenen schlesischen Leinweber vom Jahre 1844 vorführt, nicht nur ein Zeitbild von

erschütternder Wirkung, sondern es ist in Sprache, Stil und Technik die größte dramatische Tat des neueren deutschen Dramas. Hauptmann widmete es seinem Vater: „denn deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren ein armer Weber, wie die geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung gewesen." So ist die Dichtung aus dem unmittelbaren Erlebnis eines Enkels jener armen Weber geschaffen, der von tiefstem Mitgefühl für die Mühseligen und Beladenen entbrannt war. Aber zugleich blieb Hauptmann als Dichter stark genug, sich durch das Mitleid nicht zur Weichheit und Sentimentalität verleiten zu lassen. Scheinbar sachlich und fast kühl zeichnet er, wie das arme, ausgehungerte, gequälte, unklnge und hilflose Volk sich nicht aus seiner Not wahrhaft zu erheben vermag. Es ist wie das erste wilde Aufbäumen eines gebundenen Tieres, das noch nicht weiß, wie man Ketten zerbricht. Einen Helden, eine leitende Persönlichkeit hat der Aufstand und damit das Drama nicht, konnte es nicht haben, da dadurch die ganze Unterlage eines Werkes umgestoßen würde, in dessen Mittelpunkt eben das Volk als Ganzes, mit seiner ganzen Vielköpfigkeit, steht. „Der Held der ›Weber‹ ist", wie Spielhagen einmal sagt, „die Not", — der Hunger, das Elend, das tausendköpfig ist, das in immer wechselnden Augenblicksbildern und vorüberhuschenden Gestalten, aber als Ganzes doch groß und erschütternd an uns vorüberzieht. Die allgemeine, meisterhaft beschworene und entwickelte Atmosphäre hält das Werk und seine Überfülle von Personen und Szenen zusammen. Wie erschütternd schlägt sogleich zu Anfang die hilflose Not vor uns die Augen auf, als die Weber am Lohntag zur Prüfung ihrer Arbeit vor dem Fabrikanten stehen und Menschen gleichen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Leben und Tod zu erwarten haben. Die Männer, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, flachbrüstig, hüstelnd, mit schmutzig blasser Gesichtsfarbe, die Weiber, abgetrieben, ein Bild des Elends: so lernen wir sie vor ihrem Erpresser, so in ihren jammervollen Behausungen kennen. Nur widerwillig folgen sie dem Geist der

Empörung, den ihnen die Not aufzwingt. Vom Militärdienst heimkehrende, aufgeklärtere Webersöhne schüren den Brand. Schließlich kommt es zum Sturm. Selbst die Soldaten, die roh und rücksichtslos eingreifen, denen Unschuldige zum Opfer fallen, werden eine Zeitlang zurückgedrängt, aber dennoch schließt das Werk mit der erschütternden Gewißheit, daß diesen schwachen Kämpfern kein Sieg verliehen ist. Die Weber sind ein Haufen innerlich zerrütteter und äußerlich verkommener Menschen, die, einzeln zu kläglich, nur als geschlossene Gemeinschaft, als eine soziale Macht sich zu tragischer Größe emporheben; und wir wissen, sie werden, der Übermacht erliegend, wieder in ihre frühere Dumpfheit zurückfallen. So faßt uns am Schlusse der ganzen Menschheit Jammer an, und nur leise dämmert in uns der Gedanke auf, es könne der soziale Kampf zu anderem Ergebnis führen: wenn nämlich ein besser geleitetes Volk ihn aufnähme und durchkämpfte gegen menschlich weniger harte und verblendete Peiniger, als der Fabrikant Dreißiger einer ist.

Auf die tragische soziale Dichtung ließ Hauptmann, der jetzt in seiner vollen Kraft stand, zwei soziale Lustspiele folgen: „Kollege Crampton“ (1892) und „Der Biberpelz“ (1893). Es sind keine lauten, lärmenden Possen, sondern Dichtungen von einem liebevollen, über menschliche Schwachheit verständnisinnig lächelnden Humor, der in „Kollege Crampton“, der Darstellung eines äußerlich verbummelten, im tiefsten Grunde immerhin adligen Geistes, oft hart genug an die Tragik streift und doch zu einer versöhnenden Ausgeglichenheit nicht gelangt. Den „Biberpelz“ dagegen durchzieht von Anfang bis Ende ein kräftiges Lachen über die lustige Verwegenheit der pfiffigen Diebin, der „braven Waschfrau“ Mutter Wolffen, die mit ihrem unbeirrbaren Mutterwitz den aufgeblasenen Amtsvorsteher Wehrhan so unverschämt hinters Licht führt. Kleists „Zerbrochener Krug“ fand hier ein nicht unwürdiges Seitenstück. Neben den „Webern“ ist der „Biberpelz“ die beste Schöpfung der naturalistisch-sozialistischen Bewegung, die gerade in dieser Zeit ihrer größten Erfolge schon abwärtszusinken begann.

Allenthalben in den europäischen Kulturländern fühlte man sich abgestoßen von der bloßen Elends- und Armeleutepoesie, von

den peinlichen Schilderungen einer kleinlichen Wirklichkeit, von der medizinischen Zergliederung krankhafter Zustände; eine Gegenbewegung gegen Ibsen, Zola und Tolstoi forderte eine größere Freiheit des dichterischen Geistes, verlangte die Geburt der Dichtung aus der Phantasie. Man wies auf die Romantik als die wahrhaft poetische Zeit zurück, rühmte die selbstherrliche, spielende Phantasie, die Wirklichkeit des Unwirklichen und Übersinnlichen, empfand im Traum mehr Wahrheit als in der augenblicklichen Wirklichkeit, da der Traum Sinnbild ewiger Zustände und Gefühle sein sollte. Symbol des Geistigen und Gefühlsmäßigen: das, so verkündete man, sei die wahre Dichtung. Der gepriesene Dichter dieser neuen Bewegung war hauptsächlich der Belgier Maeterlinck, der mit seinen religiös-mystisch gefärbten, nicht ganz von künstlichem Parfüm freien Stimmungsstücken einen weit über das berechtigte Maß hinausgehenden Erfolg hatte. Im Grunde war dieser Symbolismus — an sich ein ganz natürlicher Rückschlag — gar nicht so weit vom Naturalismus der achtziger Jahre entfernt. Der Naturalismus gab die Stimmung der Dinge, des Milieus, der sich auch die Seelen der Menschen beugten, der Symbolismus gab die Stimmung der Seelenzustände, der wiederum die Dinge sich beugten. Ein blasser Stimmungsdunst war bei beiden oft die Hauptsache. Die eingehende Zustandsmalerei im naturalistischen Drama, die Abhängigkeit der auftretenden Personen von übermächtigen Naturgesetzen, das Zurücktreten der Einzelgestalten vor der Gesamtstimmung, die anschwillt, aufbraust, sich verdunkelt und verklingt, führte in wenigen Schritten zum symbolistischen Drama; denn in diesem verschwindet das Handeln ganz in Stimmungslyrik und Musik, werden die Personen Schatten aus des Dichters Gehirn, blasse Marionetten, mit denen dunkle Gewalten ein mehr oder weniger vieldeutiges Spiel aufführen. Indem der Naturalismus den Einzelwillen ausschaltete, das Vererbungsgesetz und andere übermächtige Kräfte über den Menschen stellte, stand er ja selbst schon mitten in Mystik und Romantik. So ist es erklärlich, ja natürlich, daß Hauptmann, der vornehmste unter den naturalistischen Dichtern Deutschlands, als einer der

ersten über den Naturalismus hinausstrebte, ihn symbolistisch zu vertiefen suchte, — zu seinem Schaden.

Hauptmann begann mit dieser Wandlung in dem Traumspiel „Hanneles Himmelfahrt“ (1893). In der Anlage ist diese Dichtung von dem armen Mädchen, das sich ertränken wollte und nun, dem Wasser entrissen, im Todeskampf auf dem Bette des Armenhauses liegt, zunächst ganz naturalistisch, aber über dem traurigen Bilde aus der Wirklichkeit wiegt sich wie auf goldenen Flügeln ein phantastisches Märchen. Auf den Fittichen des Fiebertraumes schwingt sich die arme Seele des Kindes in die reine Welt legendenhafter Himmelsseligkeit, und dieser Traum tritt sichtbar vor uns auf die Bühne. Aber das Märchen wächst phantastisch über den Traum des Kindes hinaus und wird eine bunte, glänzende, symbolische Paraphrase über Tod und Seligkeit. Wundervolle Worte und Verse klingen vorüber, namentlich aus dem Munde des fremden Wandrers, der das Kind aus dem Elend ins Himmelreich ruft:

Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,
wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.
Ihre Häuser sind Marmel, ihre Dächer sind Gold,
roter Wein in den silbernen Brünnlein rollt,
auf den weißen, weißen Straßen sind Blumen gestreut,
von den Türmen klingt ewiges Hochzeitsgeläut.
Maigrün sind die Zinnen, vom Frühlicht beglänzt,
von Faltern umtaumelt, mit Rosen bekränzt.
Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit
und bauschen ihr klingendes Federkleid;
kühn fahren sie hoch durch die klingende Luft,
durch erzklangdurchzitterten Himmelsduft.
Sie kreisen in feierlich ewigem Zug,
ihre Schwingen ertönen gleich Harfen im Flug,
sie blicken auf Zion, auf Gärten und Meer,
grüne Flöre ziehen sie hinter sich her.
Dort unten wandeln sie Hand in Hand:
die festlichen Menschen durchs himmlische Land.

In diese Stadt tragen die Engel das geschmückte Kind — da verschwindet der Traum, und wir stehen wieder im Armenhaus, wo ein erbarmenswertes, gequältes Kind seine Seele aushaucht. Aber so

ergreifend diese Verklärung menschlichen Elends in Einzelheiten ist, sie behält etwas Brüchiges; erzwungene Künstlichkeit und unglaubwürdige, peinliche Sentimentalität quälen den Zuschauer. Die goldene Brücke, die sich von dem Alltagsleben niedrigster Gewöhnlichkeit zu der lichten Ewigkeit baut, erweckt kein Gefühl der Sicherheit, und der Himmel ist in gar zu theatralischem Glanze gehalten, so daß man schon hier, wie auch später in allen symbolischen Märchenspielen Hauptmanns, spürt: die Mystik, die Romantik ist nicht seine Welt; zeichnet er sie, so kommt ein gekünstelter, unechter Zug in sein Schaffen.

Die Welt der reinen Poesie vermag der naturalistische Dichter nicht wahrhaft und glaubhaft zu machen. Immer wieder stoßen wir peinlich auf die Grenzen seines Könnens, die Grenzen, an denen auch sein nächstes symbolistisches Werk, „Die versunkene Glocke“ (1896), scheiterte, ja in noch stärkerem Maße scheiterte, da sie Größeres erstrebte. Die Dichtung sollte die Tragödie des Schaffenden werden, der, zwischen Sitte und Natur, zwischen Wirklichkeit und Ideal gestellt, zugrunde geht; aber sie wurde nur das unsichere Märchen von einem kraftlosen, vielredenden Schwächling, der zwischen zwei Frauen, der braven, bürgerlichen Magda und dem lieblichen, freien und befreienden Rautendelein, schwankt. Die Fabel der „Einsamen Menschen“ zieht, märchenhaft aufgeputzt, aber darum nicht ergreifender, an uns vorüber, verquickt mit viel unklarer Symbolik, mit viel Gedankenkram, der aber ebensowenig klingen will wie die Glocke des Meisters Heinrich. Die ganze Welt, in die uns der Dichter versetzt, wirkt nicht echt, ist von allen Seiten mühsam zusammengetragen, künstlich aufgebaut und nicht aus einheitlichem, dichterischem Geist entsprungen.

Trotzdem enthält das Drama, da es das Werk eines echten Dichters ist, viel Schönes und Poetisches. Voll Reiz ist namentlich die Märchenwelt geschildert, die liebliche Else Rautendelein, der wüste und verliebte Nickelmann und der derbe Waldschrat; auch die Sprache ist vielfach von lyrischem Zauber und Wohlklang. Töne des alten Volksliedes klingen kräftig an, gerade dort am schönsten, wo die Poesie allein spricht und kein gequälter Hintergedanke und gesuchter Tiefsinn uns narrt. Eine der köstlichsten

Idyllen unserer Literatur ist gleich die erste Szene, wo Rautendelein Nickelmann und Waldschrat neckt und ihr schönes Lied singt:

Weiß nicht, woher ich kommen bin;
weiß nicht, wohin ich geh:
ob ich ein Waldvöglein bin
oder eine Fee.
Die Blumen, die da quillen,
den Wald mit Ruch erfüllen,
hat einer je vernommen,
woher die sind kommen?
Aber manchmal fühl ich ein Brennen:
möcht so gerne Vater und Mutter kennen.
Kann es nicht sein,
füg ich mich drein.
Bin doch ein schönes goldhaariges Waldfräulein.

Anzuerkennen ist auch der Mut und der innere Drang des Dichters, der ihn trieb, über die „Weber" hinaus nach neuen Zielen zu suchen; und wenn er sie auch nicht erreichte, so hat er doch Bahn zu ihnen gebrochen. Darin liegt auch das Verdienst und die Bedeutung des großen, im ganzen mißlungenen, im einzelnen schönen und reichen Werkes, das kurz vor der „Versunkenen Glocke" entstand, des historischen Schauspiels „Florian Geyer" (1896). Hauptmann versuchte hier, die naturalistische Darstellungsweise auf das historische Drama anzuwenden, wo es gilt, nicht nur Taten und Untergang eines einzelnen, sondern eines ganzen, in gewaltiger Bewegung — dem Bauernaufstand — befindlichen Standes und zugleich eine ganze Zeit in ihren leidenschaftlichen Kämpfen und Zweifeln darzustellen. Ungeheures hat hier des Dichters Kunst erstrebt, leider ohne es bewältigen zu können. Es ist etwas anderes, ein Stück Leben aus der Gegenwart, ein anderes, ein Stück Geschichte aus der Vergangenheit herauszuheben. Bei den „Webern" war es Hauptmann gelungen, das einzelne auf einen Gesamtton abzustimmen, hier in „Florian Geyer" ist es ihm mißglückt; wohl nicht nur, weil er nur auf Berichte sich stützen konnte, sondern weil die intime, in gewissem Sinne enge Milieukunst für die Weite des geschichtlichen Charakterdramas nicht ausreichte.

Außerdem hat er hier den in den „Webern“ so glücklich vermiedenen Fehler begangen, uns für eine Einzelperson des Dramas, eben Florian Geyer, zu sehr zu interessieren, ohne daß es ihm doch gelingen konnte, diese Person als beherrschenden Helden im Mittelpunkt zu halten. Gerade in den wichtigsten Augenblicken, wenn es zu handeln gälte, fehlt Florian, und er greift erst dann wieder ein, als ihm nichts mehr übrig bleibt als zugrunde zu gehen. Diesen Untergang des Geschlagenen und Leidenden zeichnet freilich der Dichter wieder wundervoll. Die beiden letzten Akte des „Florian Geyer“ sind eine erschütternde, herzbeklemmende Dichtung; ein Drama wird darum das Ganze nicht. Den Untergang, das Versinken eines Menschen im Schicksal zu schildern, ist Hauptmann meisterhaft gelungen.

Zu schildern, wie die Menschen den „Verhältnissen“ erliegen, im „Schicksal“ versinken, das ist ja die Stärke des Dichters; aber es sind eben mehr bloße Zuständlichkeiten, die er schildert, nicht wirkliche Handlungen, und hier liegt die durchgehende Schwäche der Dramen Hauptmanns wie aller anderen naturalistischen Dichter. Wir vermissen Charaktere, die sich handelnd den „Verhältnissen“, dem Schicksal entgegenstellen und dagegen mit dem vollen Einsatz ihrer Persönlichkeit ankämpfen. Erst hierdurch entsteht die sittlich erhebende Wirkung des Tragischen. Wirkt der Untergang Florian Geyers noch einigermaßen ergreifend, so erweckt derjenige des Fuhrmanns Henschel, dieses schwächlichen, wimmernd umsinkenden Menschen, nur noch Ekel und Abscheu. Kein Werk Hauptmanns zeigt so wie das Drama „Fuhrmann Henschel“ (1898) die nahe Verwandtschaft zwischen dem Naturalismus und dem neuromantischen Symbolismus. Obgleich auch hier ein der untersten Schicht der Gesellschaft entnommenes Schicksal ganz naturalistisch und sozialistisch behandelt wird, ist das Stück doch auch ganz in der Art der Maeterlinckschen Dramen auf eine dunkle Schicksalsstimmung gebaut. Der arme schlesische Fuhrmann Henschel bricht unter dem Leben wie unter einer dunklen Schicksalsmacht zusammen. Seine Frau stirbt, sein Kind stirbt, seine neue Frau betrügt ihn, da fühlt er sich wie unter einem dunklen Fluch: „Ane Schlinge ward mir

gelegt und in die Schlinge, da trat ich halt 'nein." „Wer hat Ihnen denn die Schlinge gelegt?" fragt ein Freund. „Kann sein, der Teufel," antwortet Henschel, „kann sein a andrer. Erwirgen muß ich, das is gewiß." Diese Lebensangst des armen, zu Tode gehetzten Menschen ist mit viel Ernst gestaltet, aber dennoch wendet man sich fast mit Widerwillen von diesem Manne ab, der kraftlos versagt mit den weinerlichen Worten: „Schlecht bin ich gewor'n, bloß ich kann nischt dafier. Ich bin ebens halt also neingetapert. Meinswegen kann ich auch schuld sein. Wer weeß's!?" —

Noch unbefriedigender ist der in der Stimmung und den Ursachen verwandte Untergang der „Rose Bernd" (1903), wo ein frisches, gesundes Bauernmädchen durch Gemeinheit und Niedertracht vernichtet wird, ein trostloses, peinigendes Begebnis.

So fand Hauptmann auch dort, wo er zum naturalistischen Drama zurückbog, nicht mehr die alte Kraft, wenn ihm auch immer wieder großzügige Szenen gelangen, wie der Schluß des „Michael Kramer" (1900). Tief und bedeutungsvoll gestaltet ist in diesem Werk überhaupt die Gestalt des Vaters, der das Wesen und das Leben seines körperlich häßlichen und sittlich mißratenen Sohnes nicht zum Kunstwerk zu formen vermag, wie er es versucht, sondern vielmehr von dem Entarteten selbst zugrunde gerichtet wird. Erst an der Leiche des Sohnes findet er sich wieder. Die Gestalt des Sohnes freilich ist an sich völlig unmöglich. Mißlungen sind auch alle neueren Versuche Hauptmanns in der Komödie, sowohl der „Rote Hahn" (1901), die Fortsetzung des „Biberpelzes", wie der Versuch, in „Schluck und Jau" (1900) einen alten Schwankstoff naturalistisch aufzufärben. Auch dort, wo Hauptmann noch Rühmenswertes gelang, ist eine reine Anerkennung immer mehr unmöglich, wenigstens wenn man den Maßstab anlegt, den die Bedeutung dieses Dichters erfordert. Als hätte er den festen Boden unter den Füßen verloren, so schwankt er, neue Stoffe und Aufgaben suchend, durch die verschiedensten Zeiten und Kunstgattungen, und wenn er auch oft schöne Früchte, so bringt er doch nie mehr ganz reife.

Welch fesselnder, sprachlich wunderbar gelungener Versuch,

einen alten Epenstoff nicht nur dramatisch, sondern auch modern zu gestalten, ist „Der arme Heinrich“ (1902)! Und doch, von den vielen Einzelschönheiten abgesehen, wie schwankt das Werk im Ganzen zwischen künstlichem Glanz und einer Wirklichkeitszeichnung, die bis an die äußerste Grenze des Erträglichen geht, in der Wiedergabe der Krankheit, ja Vertierung des Ritters und der pathologischen Zustände Ottegebens, in diesen verblaßten Spiegelungen gewisser Eigentümlichkeiten Kleistscher Frauengestalten! Auch die dramatische Dichtung „Und Pippa tanzt“ (1906) wirrt Romantik und Wirklichkeit, so dichterisch vieles geschaut ist, ineinander, und die gespenstig vorüberhuschenden Traumszenen der „Elga“ (1905) hinterlassen ebensowenig einen starken, bleibenden und reinen Eindruck wie „Kaiser Karls Geisel“ (1908) und „Griselda“ (1909). Ein Erlahmen der Kraft oder des Glaubens an die eigene Kraft ist in allen diesen Werken unverkennbar, obwohl immer wieder neue Ansätze auch neue Hoffnung erregen; so besonders in der Künstlertragödie „Gabriel Schillings Flucht“ (1911); ein gar zu weicher Mann steht wieder, wie in den „Einsamen Menschen“, zwischen zwei Frauen und wird zermahlen; Umwelt und Charakteristik aber sind von packender Lebenswahrheit.

Zu den dauernden Leistungen ist auch die Tragikomödie „Ratten“ (1911) nicht zu zählen, die zwar mit dem Naturalismus der Frühzeit meisterhaft die Muttertragödie der Arbeiterfrau darstellt, aber damit nur ganz äußerlich die Satire auf die Komödiantenwirtschaft verbindet. Auch hier schwanken feine Wirklichkeitszeichnung und romantische Grübelei durcheinander. Eine schwer begreifliche und schwer verzeihliche Entgleisung bedeutet das „Festspiel in deutschen Reimen“ (1913); der Dichter ging — widerwillig, heißt es — an die Aufgabe, vielleicht ahnend, daß die Maße seines Könnens an die Größe und Herrlichkeit des kostbarsten aller nationalen Stoffe nicht heranreichten. Alles ist dort puppenmäßig ins Kleine und Niedrige und Unwahre verzerrt, fast in Scheu vor jeder unverhüllten, warmen patriotischen Empfindung. Was nützen da vereinzelte geniale Würfe und Lichtblicke? Auch „Der Bogen des

Odyssens" (1914) ist ein Zwitterwerk: die antiken Menschen sind verfälscht, Odysseus nichts weniger als ein Held, Penelope von moderner Sexualität angekränkelt, der „verständige" Telemach ein widerwillig sich fügender Sohn — und doch verraten auch hier Einzelheiten den wahren Dichter; immer wieder zieht indessen der Mangel einer tiefen und geschlossenen, einer wahrhaft heroischen und tragischen Weltanschauung ihn in das Alltägliche oder Gesucht-Moderne hinab. Die „Winterballade" (1917) ist eine mißlungene Umdichtung von Selma Lagerlöfs Erzählung „Herrn Arnes Schatz". Von tiefem menschlichen Mitgefühl durchdrungen, ja eine Manie auf das Schöne, das sterben muß, um im Herzen des Dichters aufzuerstehen, ist, wenn nicht so sehr in der Gestaltung so in der Gesinnung gelungen, die der Märchenwelt Montezumas gewidmete dramatische Phantasie „Der weiße Heiland". Auch das Fragment „Das Hirtenlied" erzielte als Vorspiel zu Hölderlins „Tod des Empedokles" in Weimar eine tiefe Wirkung. Trotz vieler Mißerfolge bleibt Hauptmann gleichwohl das größte dramatische Talent der Gegenwart, auf das zu hoffen noch immer ein Recht besteht. — Ein seltsames, in mancher Hinsicht bewundernswertes Gebilde seiner Phantasie ist der Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint" (1910). Er berichtet von einem Tischlergesellen, den plötzlich eine innere Gewalt treibt, dem Heiland gleich zu predigen und Anhänger zu sammeln, und er bezwingt die Gemüter, ob jung und alt, ob gelehrt und ungelehrt; er wird bewundert und vergöttert, verfolgt und verhöhnt; ein Jünger frevelt durch Verrat und Missetat schwer an ihm; er will für jenen büßen; er wird ausgestoßen, wandert einsam weiter seine Wege, bis im Schnee des Gebirges sein Feuergeist verglüht. — Tiefsinnigste Symbolik und Gedankenarbeit liegt in dem Roman verborgen, eine Fülle der Gesichte taucht auf, aus Stadt und Dorf, aus Schenke und Kellerkneipe, und wundervolle Naturschilderungen weben sich in die Erzählung ein. — Den Schlüssel zu dem Roman gibt vielleicht das Wort, das Hauptmann Tolstoi ins Grab nachrief: „Der einzige große Christ der Zeit ist nicht mehr . . . viele haben Tolstoi für einen Narren gehalten. Auch Jesus, den Heiland, hielt man dafür.

Er war ein Mensch. Er war unser Bruder." — Hauptmann leiht seinem Helden tiefste Weisheit, hohe Geistigkeit, läßt Blitze leuchten in Mysterien — und doch nennt er ihn einen Narren in Christo. Glaubt der Dichter selbst nicht an sein Geschöpf? — So fragen wir. Und so tut sich in diesem Roman, der von innigstem Mitfühlen beseelt ist, Gedankenkraft mit Bildkraft der Phantasie und der Sprache vereinigt, aber freilich gar zu sehr in epische Breite zerfließt, doch der große Zwiespalt der Zeit — zwischen Wissen und Glauben, zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit — auch wiederum auf; wie er denn die ganze Seele, das ganze Schaffen des Dichters durchzieht. Mit „Atlantis" (1912), das den Untergang der Titanic seherisch ahnte, erreichte der Dichter nur an wenigen Stellen die rechte Höhe; jene große Kunst des Verdichtens, des Scheidens zwischen Unwesentlichem und Wesentlichem, vermißt man; auch der „Griechische Frühling" (1908) mischt in die Grundstimmung hellenischer Heiterkeit und in eine Reihe feiner, stimmungsvoller Einzelbilder gar manche Alltäglichkeit. Man weiß bei Hauptmann gar oft nicht, ob solch Abgleiten ins Gewöhnliche und Niedrige gewollt oder ob es unbewußt, Natur, ist. Ein Meisterwerk epischer Kunst an Geschlossenheit und Bildkraft und zugleich ein Hymnus auf den Allbezwinger Eros und die Allmutter Natur, die einen jungen Priester in Sünde verstricken, ist „Der Ketzer von Soana" (1918). Das „ländliche Liebesgedicht": „Anna" in vierundzwanzig Gesängen (1921) entbehrt trotz der holperigen Hexameter nicht echt deutscher Sinnesart.

Wenn man Gerhart Hauptmann neben den großen nachklassischen Dramatikern Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig auch nur in einem gewissen Abstande nennen darf, so steht er doch mit ihnen auf einer Linie. Will man, soweit das bis heute möglich ist, die Summe seines künstlerischen Schaffens ziehen, so muß man zugeben, daß seine innere Ehrlichkeit, seine scharfe Beobachtungsgabe und sein Sinn für das Wirkliche, die zarte oder derbe Kleinmalerei seiner Stücke, der scharfe Blick für alle seelischen Feinheiten und vor allem sein warmes Gefühl für Not und Elend der Niederen und Armen, sein Mit-Leiden und seine lyrische Stimmungs-

Gerhart Hauptmann
Naturaufnahme

Hermann Sudermann
Naturaufnahme

Max Halbe
Gemälde von F. Staeger

und Sprachgewalt ihn zum echten und bedeutenden Dichter machen. Die Schranken seines Könnens liegen in dem Mangel einer einheitlichen, großen und tiefen Weltanschauung, in dem Fehlen jener ernsten Größe, die das Tragische nicht im Leiden und Dulden, sondern in Tat und Kampf, in wirklich geistiger Vertiefung der Weltdinge sieht. Trotz mancher Wandlungen, Anempfindungen, Verkappungen, mit denen er höhere Ziele zu erreichen suchte, ist Hauptmann doch im Grunde Naturalist geblieben.

In demselben Jahr 1889, in dem Hauptmann mit seinem Drama „Vor Sonnenaufgang" zuerst auf die Bühne trat, errang Hermann Sudermann mit seinem Erstlingswerk, dem bürgerlichen Schauspiel „Die Ehre", einen Erfolg, den Hauptmann erst mit den „Webern" eingeholt hat. Lange hat man Sudermann auf eine Linie mit Gerhart Hauptmann gestellt; heute hat man wohl allgemein eingesehen, daß die beiden kaum nebeneinander zu nennen sind. Hauptmann ist trotz aller Mängel, trotz allen Strauchelns ein echter Dichter, der aus innerstem Herzen schafft und dem es immer um das Kunstwerk zu tun ist. Sudermann dagegen gehört trotz einer unverkennbaren Begabung und trotz seiner wirkungsvollen Bühnentechnik zu den sehr geschickten Talenten, die sich auf eine theatralische Aufmachung verstehen und dem Geschmack des Publikums zu dienen wissen. Ohne Sonderart im vollen Sinne des Wortes, lehnt er sich bald an dieses, bald an jenes Vorbild an. So ist er einerseits aus der Schule des französischen Familienstückes der Sardou und Augier hervorgegangen, andererseits von den Jungdeutschen, von Laube, Gutzkow und Spielhagen, geistig abhängig, läßt aber dennoch gern durchblicken, daß er Ibsen oder Nietzsche gelesen hat und jenseits von gut und böse steht. Auf der einen Seite vertritt er den leidenschaftlichen Widerspruch gegen die starre Überlieferung in Glauben, Sittlichkeit und Gesellschaftsform, auf der andern hängt er an dem Herkommen und opfert dem allgemeinen Geschmack. Er liebt die starken Herrennaturen, die das Herdenvolk zerbrechen; er verherrlicht die Kraft, der die Schwäche unterliegt, er bewundert jene vollsaftigen Wesen,

die nur ein Gesetz kennen, das „Sichausleben“, er haßt den „Philister“ und schenkt seine Teilnahme den Mädchen und Frauen, die in natürlichen Trieben blühend alles opfern — und daneben scheut er sich doch, rücksichtslos mit der Tat die Folgerungen der tönenden Worte zu ziehen. So biegt er den Ideen der Zeit die Spitze um und stellt in den Hauptpersonen seiner Stücke zumeist gebrochene, problematische, halb naive, halb nervöse Naturen dar. Er selbst ist eben keine starke dichterische Natur, sondern, wie einst Iffland, ein vielleicht wohlmeinender, aber erfolgslüsterner „Theatraliker“, kein Dramatiker. Mit nervöser, nach Wirkung haschender Unrast peitscht er uns von Effekt zu Effekt. Es gibt bei ihm kein Ausruhen, keine tiefer begründeten Übergänge und seelischen Verbindungen, kein allmähliches Reifen; sprunghaft wirbelt er uns von Vorgang zu Vorgang, so daß es uns schwindelt und wir erst bei ruhiger Besinnung das Gewaltsame und Unwahre und den Mangel an jeder echten dichterischen und menschlichen Wahrheit erkennen. In allem ein Kind der unreifen Zeit, kam er dem Zeitgeschmack wunderbar entgegen, und so trug ihn auch der Zeiterfolg wie keinen zweiten Dichter der Gegenwart empor. Auf mannigfachen Wegen, geschickt nach den Ursachen der Erfolge eines Hauptmann oder Wildenbruch oder Fulda ausspähend, hat er sich zum Könige der Bühnenwirkung aufgeschwungen und sich als solcher mit wechselndem Glück behauptet, unterstützt von der Oberflächlichkeit des großstädtischen Theaterpublikums wie auch von der glänzenden Schauspielkunst einer Sorma und einer Duse.

Geboren wurde Hermann Sudermann am 30. September 1857 als Sohn eines Bierbrauers auf einem ostpreußischen Landgute; früh lernte er in seinem elterlichen Hause den Kampf um die Not kennen, früh mußte er die Schule verlassen, konnte aber später doch noch Philologie studieren und wurde 1877 Hauslehrer bei Hans Hopfen in Berlin. Seit 1881 wandte er sich dem literarischen Beruf zunächst als Redakteur eines kleinen Blattes zu, schrieb Novellen und Dramen, die keine Beachtung fanden, bis ihn plötzlich 1889 der Erfolg der „Ehre“ ungeahnt emportrug. Dieses

sowohl in seinen Fehlern wie in seinen Vorzügen bezeichnendste Werk Sudermanns geht von der verschiedenen Auffassung des Ehrbegriffs in den verschiedenen Ständen aus. Der Invalide Heinecke wohnt mit seiner Familie im Hinterhaus, der Kommerzienrat Mühlingk mit der seinigen im Vorderhaus. Heinecke läßt sich die Ehre seiner durch den Kommerzienratssohn verführten Tochter strahlend gern mit einigen tausend Mark bezahlen, wofür er und die Seinen natürlich die gebührende Verachtung des Vorderhauses zu tragen haben. Denn im Vorderhaus hält man auf Kavalliersehre, findet aber nicht viel darin, daß der Sohn das Mädchen verdarb, möchte auch gern die eigene Tochter zu einer Geldheirat zwingen. Leider ist diese, ein Engel, wie sie die Marlitt ähnlich lebenswahr erfand, in einen Sohn des Hinterhauses, der ebenfalls ein Engel ist, verliebt. Und schließlich, nach vielen Wortspielen und einigen komischen Situationen, die die verschiedene Auffassung des Ehrbegriffs herbeiführt, nach allerlei bedenklicher Revolverspielerei und einigen seelischen Saltomortales finden sich auch die Liebenden, sogar durch den Segen des Kommerzienrats, vereint. Die Lösung dieses Wunders, die sich ohne die geringste psychologische Wahrscheinlichkeit vollzieht, liegt in den Händen des reichen Kaffeekönigs und Grafen Trast, der den armen Sohn des Hinterhauses zum Erben vieler Millionen einsetzt, vor denen natürlich die Kavalliersehre des Vorderhauses zu schweigen hat. Graf Trast, der deus ex machina des Stückes, hat nebenbei noch die Aufgabe, denjenigen, die etwa von einer Dichtung auch Ideen verlangen möchten, Genüge zu tun; als geistreicher „Räsoneur" gibt er einige recht billige Weisheitssprüche über die „Relativität" des Ehrbegriffs, über die Arbeit und über das Pflichtgefühl von sich. Alles in allem ist es eine sehr verlogene Welt, die Sudermann zeichnet, eine Welt, die es in dieser kulissenhaften Roheit nie gegeben hat. Die Welt des Hinterhauses mag dank der naturalistischen Aufmachung verhältnismäßig getreu *erscheinen* — sie *ist* es nicht. Die Welt des Vorderhauses ist ohne jede Kenntnis der wahren Verhältnisse gemacht, ganz abgesehen von dichterischen, psychologischen Möglichkeiten, die noch viel weniger

vorhanden sind. Auch in seinen schlechtesten Zeiten war der deutsche Großkaufmann, der doch den Aufschwung der deutschen Industrie und des deutschen Handels geleitet hat, nicht ein solch bornierter, einseitiger und widriger Mensch wie dieser Kommerzienrat Mühlingk und sein Kreis. Sudermann macht Theaterkontraste, das ist alles. Die Bösewichter der Iffland und Kotzebue bringt er ganz modern aufgeschminkt wieder. — Das ist um so schlimmer, weil Sudermann wirklich ein theatralisches Talent ist. Seine Stücke sind in vielen Stellen ungleich bühnengerechter als die Hauptmanns. Eine wirkliche, bewegte Handlung reißt uns vorwärts, und die gute Berechnung der Wirkungen läßt uns zeitweilig die Belanglosigkeit des Gegenstandes vergessen; freilich auf die Dauer entgeht sie niemandem.

Ungefähr das gleiche ist über alle Schauspiele, Dramen und Komödien Sudermanns zu sagen, ja das wenige Dichterische seiner ersten Werke verschwindet sogar in den späteren immer mehr, und das bloße Theaterstück bleibt übrig. Wohl hat Sudermann es versucht, sich und seine Kunst zu vertiefen und wirklich der Gesellschaftskritiker und -satiriker zu werden, zu dem er vielleicht das Zeug gehabt hätte. Gleich in seinem zweiten Werke „Sodoms Ende“ (1891) bestrebte er sich mit einer Beobachtungs- und Darstellungskraft von nicht geringer Schärfe, das „Vorderhaus“ allein in seiner Heuchelei und Verkommenheit zu zeichnen, erlitt jedoch bei der Aufführung nicht nur deshalb von den Vertretern dieses „Vorderhauses“ eine schroffe Ablehnung, weil diese ihr Spiegelbild ungern in solcher Verzerrung schauen mochten, sondern die sittliche und dichterische Kraft erwies sich doch als unzureichend für eine wirklich tragische Erfassung und Darstellung der Gesellschaftskonflikte.

So kehrte Sudermann in seinem dritten Werk „Heimat“ (1893) wieder zu der bequemen Parteilosigkeit der „Ehre“ zurück und behandelte einen Stoff, von dem er sicher sein konnte, daß er als „modern“ Staub aufwirbeln und doch Zustimmung finden würde: er schilderte eine Emanzipierte, ein Mädchen, das sich außerhalb der sittlichen Schranken gestellt hat und nun natürlich mit den alten Anschauungen seiner Familie in reizvolle Konflikte gerät.

Die Handlung ruht auf einer großen Unwahrscheinlichkeit. Daß ein etwas polternder und verbitterter Oberst a. D. seine siebzehnjährige Tochter verstößt, weil sie den ihr aufgedrungenen Pfarrer nicht heiraten will, ist eine Ungeheuerlichkeit. So ist denn nun Magda auf sich selbst gestellt gewesen und hat „sich ausgelebt". Zunächst verdiente sie ihr Brot, so gut es ging, dann fiel sie einem Heimatsgenossen, Keller, in die Hände, wurde von ihm verlassen und hungerte und fror und sang in Tingeltangeln für ihr vaterloses Kind. Doch sie arbeitete sich empor und ward eine gefeierte Sängerin. Als solche auf einem Musikfest in der Heimatstadt aufzutreten, kann sie sich nicht versagen, und nun prallen die beiden Welten aufeinander: die strenge, festgefügte Ordnung einer ehrbaren bürgerlichen Häuslichkeit und die Welt, in der erlaubt ist, was gefällt. Den Höhepunkt Sudermannscher Technik bezeichnet die Szene zwischen Magda und dem bübischen Verführer, der dort als Regierungsrat beim Konsistorium arbeitet. Wie sie ihm dankt, daß er sie zum Weibe, zu einem „Vollmenschen" gemacht — vordem habe ihre Seele einer alten Windharfe im Keller geglichen, durch ihn sei sie dem Sturm preisgegeben —, wie sie seine ganze „feige Herrlichkeit" aufdeckt und ihm ein „Pfui!" ins Gesicht schleudert, das ist natürlich von blendender Theaterwirkung. Nur schwer vermögen wir dann an die Umwandlung Magdas durch den Zauber der Heimat und die Beredsamkeit eines übermäßig edlen Pfarrers zu glauben. Überdies ist eine Versöhnung der beiden Welten, die Vater und Tochter vertreten, in Wirklichkeit unmöglich; der Versuch bricht denn auch zusammen, als Magda, von der Angst getrieben, daß sie den Regierungsrat heiraten soll, andeutet, dieser sei nicht der einzige Mann gewesen, dem sie angehört habe. Mit langatmigen Deklamationen über das Recht unbefriedigt alternder Mädchen auf freie Liebe schließt das Stück.

Nach dem fast beispiellosen Erfolg, den das sensationelle Stück weit über Deutschland hinaus hatte, ist eigentlich auch Sudermann, ähnlich wie Hauptmann, das Glück nie mehr ganz hold gewesen, obgleich es ihm nie so ganz untreu gewesen ist, wie jahrelang dem

Dichter der „Weber“. In buntem Wechsel errang er Erfolg und Mißerfolg. Die Komödie „Die Schmetterlingsschlacht“ (1895), die den Kleinbürgerstand grob karikierte, wurde mit Recht abgelehnt; mit Unrecht hatte dagegen „Das Glück im Winkel“ (1896), eine ganz wertlose Theaterarbeit, wieder Erfolg. Dann folgte in dem Einakter-Zyklus „Morituri“ (1896) zwischen zwei wertlosen Stücken die einfache, farbenfrische und ergreifende kleine Tragödie aus dem Offiziersleben: „Fritzchen“. Inzwischen schwenkte auch Sudermann zur Neuromantik über, die gerade Mode zu werden begann, und schrieb „Johannes“ (1898), eine ungeschickte, pikant gewürzte Nachahmung der raffinierten „Salome“ des Engländers Oskar Wilde, in der er die große Geschichtsepoche der Entstehung des Christentums zu einer bunten Theaterdekoration herabwürdigte. Ganz auf den Spuren Hauptmannscher Märchendramen ziehen dann „Die drei Reiherfedern“ (1898), ein Stück in unmöglichen Versen, das einen tiefen Märchengedanken ins Flache umwandelt. Da Sudermann mit diesem seinem Werben um eine größere Kunst wenig Gegenliebe fand, wandte er sich von den romantischen und symbolischen Stoffen ab und wieder der Welt seiner ersten Erfolge zu, indem er Zeitfragen theatralisch verkörperte. Aber seine schöpferische Kraft erlahmte immer mehr, und in den folgenden, zum Teil wieder erfolgreichen und auch geschickt gemachten Werken „Johannisfeuer“ (1900), „Es lebe das Leben!“ (1902), „Sturmgeselle Sokrates“ (1903), „Stein unter Steinen“ (1905), „Blumenboot“ (1905), „Rosen“ (1907) sind nur noch einzelne Szenen und Nebengestalten als gelungen zu bezeichnen. Das übrige mündet, immer gewaltsam aufgetrieben, in den breiten Strom der Erfolgstücke um jeden Preis, und man sieht schmerzlich ein nicht geringwertiges Talent völlig in Kulissen versinken. Auch das leicht hingeworfene, nur von gewisser Bühnenroutine zeugende Trauerspiel „Der Bettler von Syrakus“ (1911) und das hohle Machwerk „Der gute Ruf“ (1912) geben wenig Hoffnung auf Vertiefung und Erstarkung, ja „Die Lobgesänge des Claudian“ (1914) bedeuten einen völligen Bankrott einer schwindenden Kraft und in

seinen neuesten szenischen Erzeugnissen („Die entgötterte Welt", „Die Freundin", „Das höhere Leben", „Die gutgeschnittene Ecke") ist er unter die Bußprediger gegangen, nicht etwa, um zu bessern, sondern um weiter zu kitzeln und zu reizen. Auch von dem Spiegel, den er mit der Trilogie „Das deutsche Schicksal" (1920) der Gegenwart vorzuhalten sucht, gilt das Wort Hamlets: „Es ist nichts mit diesem Spiegel, Horatio!"

Ebenso großen Erfolg wie als Schauspieldichter hat Sudermann als Erzähler gehabt, und hier wohl auch mit größerem Recht, wenigstens im Anfang. Sein Erstlingsroman „Frau Sorge" (1888) ist eine ernste, bedeutsame Leistung. Mit dramatischer Wucht reißt uns jedenfalls zunächst der Strom der Darstellung unaufhaltsam fort, mag auch vieles übertrieben, zu kraß und zu grell und zu flackernd sein; denn Sudermann liebt es auch hier, seine Bösewichter zu schwarz und seine Tugendhelden zu licht zu malen. Wir können nur schwer an die Selbstverleugnung Paul Meyhöfers glauben, mit der er den Prügelknaben und das Arbeitspferd für seine Familie, für den großrednerischen, unfähigen Vater, die selbstsüchtigen Brüder und die leichtfertigen Schwestern abgibt. Nur die Mutter steht ihm zur Seite, die schon dem Fünfjährigen von der Frau Sorge erzählte, jener grauen Frau mit dem bleichen Gesicht und den verweinten Augen, die ihr einstmals die Hände über das Haupt breitete, „ungewiß, ob zum Segen oder zum Fluche". So kam es denn, daß auch dem jungen Paul das Sorgen angeboren war, „nur für sich selber sorgte er nie". Voll feiner Einzelzüge ist die Schilderung des Kindheitslebens; halb tatkräftig für andere bis ins Übermenschliche, halb grüblerisch für sich bis ins Krankhafte: so steht Paul vor uns. Unablässig peitscht ihn sein Leben lang die Geißel der Sorge wieder herunter, wenn er eben die Höhe erklommen zu haben wähnt, und am Schluß sieht er die Rettung vor Schande nur darin, daß er in der Stunde, wo sein Vater den Nachbarhof anzünden will, den eigenen, sauer erworbenen in Flammen aufgehen läßt, um den Alten von seinem wahnsinnigen Beginnen zurückzuhalten.

„Und plötzlich ging eine merkwürdige Veränderung in ihm vor. Ihm wurde ganz frei und leicht zu Sinn, der dumpfe Druck, der all die Jahre lang in seinem Kopfe gelastet hatte, schwand, und hochaufatmend strich er sich über Schultern und Arme, als wollte er sinkende Ketten abstreifen. — ‚So,' sagte er, wie einer, dem eine Last vom Herzen fällt, ‚jetzt habe ich nichts mehr, jetzt brauch' ich auch nicht mehr zu sorgen! Frei bin ich, frei wie der Vogel in der Luft!' — ‚Mutter! Mutter!' rief er in wildem Jubel. ‚Jetzt weiß ich, wie dein Märchen endet. — Erlöst bin ich — erlöst bin ich!'"

Das ist wieder Theater. Worin liegt die Erlösung? fragt der erstaunte Leser, und kann diesen krankhaften, armen Menschen überhaupt etwas erlösen aus dem Bann der eingeborenen Sorge? Freilich opferte Paul alles, was er lieb hatte, doch was ihn dazu trieb, ist nichts anderes als die Überreizung eines krankhaften Hirns. Aber Sudermann liebt diese gewaltsamen Schlüsse — mit Pauken und Trompeten — wie im Drama, so im Roman.

Auch in dem zweiten Roman, „Der Katzensteg" (1889), versinken die Vorzüge der packenden Erzählungskunst rasch hinter den Nachteilen der Sudermannschen Art. Schlag auf Schlag drängt sich die Handlung, sofort aber spielt sie auch ins Krasse hinüber. Elementar brechen die Leidenschaften hervor, schließlich behält eine schillernde Sinnlichkeit die Oberhand. Die vermeintliche Tragik ist nur brutale Laune des Schicksals: an der Schande seines Vaters, der Verrat geübt, indem er — ein halbpolnischer Gutsbesitzer — die Franzosen über den „Katzensteg" den Preußen in den Rücken führte, geht der Sohn zugrunde, so mannhaft er sich auch wehrt. Wie er als Held wider den Landesfeind gestritten hat, so kämpft er auch gegen Haß und Vorurteil daheim; aber er erliegt gemeiner Niedertracht und Verräterei. — Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Weib, Regine, ein Kind ungebrochener Natur; sie hat einst dem Vater Boleslavs in hündischer Treue gedient auf der einsamen Schloßinsel; so dient sie auch ihm, dem Verfolgten; allmählich wandelt sich — er will es sich nicht gestehen — der Haß gegen sie in Liebe; doch er versteht sie erst so recht, als sie, anstatt seiner, auf dem Katzensteg von dem hinterlistigen Bauerngesindel, ja von ihrem eigenen Vater, erschossen ist!

„Nun, da es zu spät, wird ihm ihr Wesen klar. Nein, kein Tier und kein Dämon war sie gewesen, sondern nichts wie ein ganzer und großer Mensch. Eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen und im Guten. Und wie er dachte und sann, ward ihm zumute, als ob die Nebel sich lichteten, welche den Boden des menschlichen Seins vom menschlichen Bewußtsein trennen, und er sähe eine Strecke tiefer, als der Mensch sonst pflegt, in den Abgrund des Unbewußten hinein. Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher, drunten ruhte in träumender Kraft das — Natürliche. ‚Wen die Natur begnadet hat,' sprach er zu sich, ‚den läßt sie sicher in ihren dunklen Tiefen wurzeln und duldet, daß er dreist zum Lichte emporstrebe, ohne daß die Nebel der Weisheit und des Wahnes ihn hemmen und verwirren.' Ein so begnadeter ganzer Mensch war dies verfemte, ehrlose Geschöpf."

Hier haben wir den ganzen Sudermann. Wie viel Worte, um einer Alltäglichkeit den Schein tiefsinniger Erkenntnis zu geben!

In den späteren Romanen wird das krampfhafte Suchen nach krassen Effekten immer aufdringlicher. Die Erzählung „Iolanthes Hochzeit" (1892) mag man noch mit einigem Humor lesen; aber schon der Roman „Es war" (1894) ist das Erzeugnis einer krankhaften, mürbe gewordenen Phantasie, und vollends der letzte Roman „Das hohe Lied" (1908) ist eines ernsthaften Dichters völlig unwürdig, aus künstlerischen wie aus menschlichen Gründen. Der Erfolg dieses Dirnenromans ist ein trauriges Zeichen für die Kritiklosigkeit des sogenannten gebildeten Publikums. Am Ende versuchte sich der Vielgewandte auch im Bereiche der Novelle („Indische Lilie" 1911), doch statt dieser edlen und daher schwierigen Kunstform bietet er nur zusammengedrängte Romane, und diese tragen den Stempel des — Verfalls. Auf der Höhe seines epischen Könnens zeigen ihn wieder die „Litauischen Geschichten" (1917).

Hauptmann und Sudermann fanden natürlich bald mehr oder weniger geschickte und mehr oder weniger selbständige Nachfolger. Zum Teil sind es auch nur verwandte Erscheinungen, die, ohne geradewegs von ihnen abhängig zu sein, sich zwanglos ihrem Bilde anfügen. Die Gesamtentwicklung des Dramas vollzieht sich dabei auf

denselben Bahnen, auf denen wir die Einzelentwicklung dieser beiden hervorstechendsten Erscheinungen fanden. Sie geht vom Naturalismus aus, biegt dann zum Symbolismus ab und gerät schließlich in ein unsicher suchendes Schwanken zwischen Altem und Neuem, ein Zustand, aus dem erst in der jüngsten Zeit einige wenige urwüchsige Köpfe einen Ausweg zu finden scheinen.

Den meisten Dramatikern erging es übrigens wie ihren Meistern. Wenn überhaupt je, so errangen sie mit einem Stücke oder zweien, meist mit dem Erstlingswerk, einen überraschenden Erfolg, und dann arbeiteten sie sich vergeblich ab, diesen festzuhalten. Der Grund solcher merkwürdigen Tatsache liegt zunächst gewiß in der Sensationslust des immer nach Neuem lüsternen Publikums, aber doch in noch weit stärkerem Maße an den Dichtern selbst, die ihre kleinen Talente zu Tode hetzten. Viele, deren Begabung auf ganz anderen Gebieten liegt, drängen sich heute zum Drama, das ja den Erfolg, den reichsten klingenden Ertrag und auch Ruhm verspricht. Und die Dichter, denen ein dramatisches Talent eigen ist, sind bestrebt, möglichst in jeder Spielzeit mit einem neuen Drama auf dem Plan zu erscheinen, eine Arbeitsart, die größeren Talenten den Tod brächte, geschweige kleineren, die ungleich stärkerer Selbstzucht bedürften. Mit welchen Erwartungen wurde als ein zweiter Hauptmann der junge Georg Hirschfeld (geb. 1873 zu Berlin), der Dichter der „Mütter" (1896), begrüßt! Anfangs nicht mit Unrecht. Seine ersten Schauspiele verraten eindringende Beobachtung, gute Gestaltungskraft und sind nicht ohne dichterische Eigenschaften, aber wie bald ist Hirschfeld als Dramatiker wie als Erzähler ein Jäger nach dem Erfolg geworden, und heute hat er nahezu alle Hoffnungen, die man auf ihn setzte, zerstört. Weit ernster zu nehmen ist der Westpreuße Max Halbe (geb. 1865), der nach einigen erfolglosen, immerhin talentvollen dramatischen Arbeiten mit seinem „Liebesdrama" „Jugend" einen der schönsten dramatischen Erfolge der Gegenwart errang, mit Recht errang. Denn was man auch technisch an diesem Drama aussetzen mag, es ist eine ergreifende, eine dichterische Verkörperung der süßen, jungen Liebe. Nicht ohne

eine leichte Sentimentalität, die aber zu der ganzen geschilderten Welt vortrefflich paßt, führt uns das Stück die erste, frische Leidenschaft eines Studenten und eines jungen Mädchens vor. Mit tiefer Rührung sieht man das alte, immer neue Spiel an sich vorüberziehen, und man ahnt, daß es, wie immer, auch diesmal nicht von Dauer sein wird. Ein trauriges, noch hoffnungsvolles, für den Wissenden aber ewiges Auseinandergehen der Liebenden: das wäre der natürliche wehmütige Schluß des Spiels. Leider wollte Halbe durchaus eine „Tragödie" machen, und so wird der Zufall herbeigerufen, das Mädchen wird unnötig erschossen. Doch der verunglückte Schluß vermag den Eindruck des Werkes nicht mehr zu zerstören, nur verrät er schon deutlich die Schwächen Halbes. Er ist kein Dramatiker, eher Epiker wie Hauptmann, doch ohne dessen Sprachgewalt. Er versteht es nicht, Handlung und Gestalten wirklich mit festen Händen zu formen und zu halten, es zerfließt ihm alles unter den Händen. Halbe ist trotz allem ein Dichter, das beweist die „Jugend"; ehrlich hat er auch in seinen späteren Stücken um den Lorbeer gerungen, doch weder „Der Amerikafahrer" (1894) noch „Lebenswende" (1896) noch „Der Eroberer" (1899) noch auch das an schönen Ansätzen reiche Drama „Mutter Erde" (1897) vermochte ihn festzuhalten oder wiederzugewinnen. Auch in den Dramen „Der Strom", „Hans Rosenhagen" und „Das wahre Gesicht" (1907), einem verunglückten Versuch, zur großen Tragödie durchzudringen, fehlt es nicht an lyrisch gehobenen Szenen, wohl aber an der überragenden Gestalt, die den Mittelpunkt bildet, an einer wirklich tragischen Idee. Alles zerrinnt in Willkür und ungeklärter Wirrnis. Die Zusammenhänge der Handlung wirken nicht überzeugend. Die Menschen entwickeln sich nicht aus inneren Lebensgesetzen; sie reden zu viel um der Bühnenwirkung willen. So fein das Einzelne ist, so haltlos ist das Ganze. Auch im historischen Schauspiel („Der Ring des Gauklers" 1912, „Freiheit" 1913, „Hortense Ruland" 1919) zeigte Halbe wenig Glück. — Die wenigen, aber vortrefflichen Erzählungen Halbes, die Dorfgeschichte „Frau Meseck" (1897) und die Novellensammlung „Der Ring des Lebens" (1909)

verdienen eine größere Beachtung, als sie bisher fanden; sie überragen weit seine letzten Dramen, und der Roman „Die Tat des Dietrich Stobäus“ (1911) zeigt ihn auf dem Gipfel seines Könnens.

Obgleich Hirschfeld und Halbe mit Gerhart Hauptmann nah verwandt sind, kann man sie doch keineswegs als seine Schüler bezeichnen, unmittelbar beeinflußt von ihm sind aber Ernst Rosmer — Frau Elsa Bernstein, geb. 1866 in München —, die hauptsächlich durch ihr von Humperdinck vertontes Märchendrama „Königskinder“ bekannt wurde, und vor allem Karl Hauptmann (geb. 1858, gest. 1921), der Bruder Gerharts. Namentlich in seinen frühsten Dichtungen, von denen das schlesische Dialektstück „Ephraims Breite“ (1898) die beste ist, verdient er Beachtung. Die Bemühungen in seiner „Bergschmiede“ (1901), die unverdienterweise den Schillerpreis erhielt, und mehr noch in seinem „Moses“ (1908) und in „Napoleon Bonaparte“ (1910), zum großen Drama von tiefem Gedankengehalt vorzudringen, sind, wenn auch mißlungen, doch sehr beachtenswert. Auch in der Trilogie „Die goldenen Straßen“ („Tobias Buntschuh“, „Gaukler, Tod und Juwelier“ 1920, „Musik“) herrscht mehr Dunkelheit als Klarheit, mehr Phantasiekunst, die Visionäres mit Intellektuellem bunt mischt, als Wirklichkeitskunst. Nicht minder zeugt „Die Austreibung“ (1918), ein tragisches Schauspiel, den Mangel an Gestaltungsvermögen, z. B. an Schönherrs Gebirgsdramen gemessen. Karl Hauptmann ist hier heimatlicher Idylliker, wollte aber gern Tragiker und ein Titan sein! Er ist vor allem von zartem, lyrischem Naturempfinden und nachdenklichem Geist, und so ist sein typisches Werk die aus Prosa und Versen gemischte Sammlung „Aus meinem Tagebuch“ (1899), Verse und Gedanken eines Träumers und Suchers, dem die Welt verschwommen vor den Augen flimmert. In seinen Romanen (wie „Mathilde“ 1902) und Erzählungen („Schicksale“ 1913) mischen sich noch unausgeglichen Gefühl und Gedanke, weiche lyrische Stimmung und Herbes, Groteskes, Tragisches. Er ist selbst durchaus ein Suchender wie sein „Einhart der Lächler“ (1907), der Einsame, Unbefriedigte, mit seiner heimweherfüllten Künstlerseele.

Auch in dem Schauspiel „Krieg. Ein Tedeum" (1914) ist es dem Dichter nicht geglückt, eine rein einheitliche Wirkung trotz alles Kraftaufgebotes zu erzielen; Schemen, mythische Gebilde treten statt lebensvoller Wesen in die Erscheinung. Hoch ragt aber Karl Hauptmann, der zu lange unter dem Schatten seines — freilich größeren — Bruders stand, an Gedankenreichtum und an zartblühender Wortkunst und vor allem an Liebe zur heiligen Kunst, an grenzenloser Hingabe an das All auch in seinen Dramen über der großen Zahl der geschickten Macher empor. Macher, die schnell den äußeren Putz des Naturalismus benutzten, um flache, erfolgsuchende Theaterstücke damit aufzuschmücken, so daß sie selbst von ernsthaften Leuten eine Zeitlang ernst genommen wurden. Ähnlich wie Sudermann bemächtigten sie sich mehr oder weniger wichtiger Zeitfragen, der Frauenbewegung, der sozialen Frage, der Erziehungsfragen, um sie dramatisch zu bearbeiten. Eine pathetische, revolutionäre Geste, ein phrasenhaftes Eintreten für Fortschritt und Freiheit genügte, um ihnen den Beifall der Masse zu sichern. So konnte der Mecklenburger Max Dreyer (geb. in Rostock 1862), der in Erzählungen Erfreuliches leistet, mit seinem platten „Probekandidaten" (1899) und mit seinen pikanten Lustspielchen eine Zeitlang als „Heimatdichter" gefeiert werden. So fand der verwandte Otto Ernst (O. E. Schmidt, geb. in Ottensen 1862) mit seinen Schauspielen und Komödien „Die größte Sünde" (1895), „Jugend von heute" (1900), „Flachsmann als Erzieher" (1901), trotz ihrer unmöglichen Handlungen, ihrer plumpen Gegenüberstellung von Licht und Schatten, dennoch allgemeinen Beifall.

Nicht ohne eine gefällige Begabung ist Otto Ernst als Plauderer. In seinen Novellen, Satiren, „Karthäusergeschichten" und humoristischen Plaudereien „Ein frohes Farbenspiel" (1900), „Vom geruhigen Leben" (1902) wechseln feinsinnige Skizzen und gemütvolle Betrachtungen mit spießbürgerlichem Humor ab. Entzückend in seiner gesunden Frische ist das Kinderbuch „Appelschnut" (1906), „Des Kindes Freiheit und Freude" (1907) — allerliebste Einfälle und drollige Erlebnisse eines Mädchens, an

dem jeder Freund der Kinder seine helle Freude haben muß. Weit verbreitet sind die Novellen und Skizzen „Vom Strande des Lebens“ (1908). Auch der Erziehungsroman „Asmus Sempers Jugendland“ (1905), die Geschichte eines Knaben in den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, und seine Fortsetzungen „Semper der Jüngling“ (1908), „Semper der Mann“ (1916) sind, wenn auch nicht bedeutende, so doch liebenswürdige Bücher, in denen der Familiensinn das Anheimelndste ist. Von gleicher Fruchtbarkeit und Beliebtheit ist Rudolf Presber (geb. 1868 in Frankfurt a. M.), der in zahllosen Komödien und Schauspielen, Romanen und Novellen und Gedichten sein liebenswürdiges, humorgesegnetes Talent offenbarte, nicht so sehr auf Großes und Hohes erpicht, wie vielmehr zu unterhalten und zu erheitern bestrebt. Lustspiele verfertigte er mit Kadelburg u. a. leichtgeschürzt zusammen. Von den neueren Romanen fanden viel Beifall: „Die bunte Kuh“, „Mein Bruder Benjamin“, „Der silberne Kranich“ (1920).

Von Otto Ernsts, Max Dreyers und Presbers dramatischen Arbeiten ist kein weiter Weg mehr zu den bloßen Saisonstücken, die entweder, dank ihres triefenden Gemütes, wie „Altheidelberg“ von Meyer-Förster, oder dank irgendeiner sensationellen Tendenz, wie „Zapfenstreich“ von Beyerlein, ein oder zwei oder auch mehr Winter Mode sind und über alle Bühnen gehetzt werden. In den Bereich der Tagesdramatiker gehört auch das leichtgeschürzte, von Heyse beeinflußte Formtalent Ludwig Fulda (geb. in Frankfurt 1862). Fulda schrieb einige hübsche, bühnengewandte Lustspiele und Einakter ohne tieferen Wert. Auch das ansprechende, sehr erfolgreiche Märchendrama „Talisman“ ist voll Geistesklugheit und Grazie, aber doch mehr Eingebung des witzigen Kopfes als der schöpferischen Phantasie. Fulda wirkte nur durch seinen spielerischen Gegensatz zu der grauen, düsteren Art des Naturalismus. Verdienstlich sind seine Übersetzungen Molières, Beaumarchais' und Rostands („Cyrano de Bergerac“ 1898).

Ein moderner gefärbtes, aber ähnlich bewegliches, leichtblütiges Talent besitzt der schlesische Adelige Ernst von Wolzogen

(geb. 1855), der Vater des Überbrettls, der das Variété auf eine künstlerische Stufe zu heben versuchte, aber nur selbst dabei ins Variété geriet. Doch bleibt er immer eine frische, anmutende Erscheinung von unverwüstlicher Lebenslust und ewiger Wandelbarkeit, die nur weniger oberflächlich zu sein brauchte, um ernsthaft Gutes zu leisten. Seine Lustspiele — „Die Kinder der Exzellenz" (1890), „Das Lumpengesindel" (1892), „Ein unbeschriebenes Blatt" (1896), „Die hohe Schule" (1898) — sind ohne viel Mühe ausgeführte, aber gut beobachtete und witzig zugespitzte Szenen aus dem modernen Leben. Auch in seinen Erzählungen weiß Wolzogen ungemein biegsam, temperamentvoll und vielgewandt in dicken, flotten Farbenstrichen zu malen. Durch ihre komischen Situationen erreichten Erzählungen wie „Die Gloriahose", „Von lieben, süßen Mädeln", „Die tolle Komteß", „Die kühle Blonde" ihre Erfolge. Übrigens bewegt sich Wolzogen auch in ernsteren Arbeiten — „Fahnenflucht", „Das Wunderbare", „Die arme Sünderin" — mit erstaunlicher Eleganz über Tiefen und Untiefen hin. Am eigenartigsten und liebenswürdigsten ist er dort, wo er seinen etwas saftigen Humor frei spielen läßt, wie in den Romanen „Kraft-Mayr" und „Das dritte Geschlecht". Auch Wolzogen ist eine typische Zeiterscheinung. Des trockenen Tones, der ernsten sozialen und psychologischen Probleme satt, erinnerte man sich in oberflächlichem Sinne des alten Wortes: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" und suchte nun, durch scherzhafte Szenen aus dem Leben die düsteren abzulösen.

Eine mit einer gewissen „Wurschtigkeit" gepaarte Welt- und Daseinsfreude, Liebes- und Lebenslust kam auf und fand ihren reinsten Ausdruck in dem Leben und in den Werken eines wirklich begabten und die Herzen unwiderstehlich gewinnenden Dichters: Otto Erich Hartlebens (geb. 1864 zu Klausthal, 1888 Referendar in Stollberg und Magdeburg, seit 1890 Schriftsteller in Berlin, gest. 1905 auf seiner Villa Halkyone am Gardasee). Ein ganz besonderer persönlicher Zauber muß diesen heiteren Geist umflossen haben, der das Leben wie einen sonnigen Tag, einen Trunk feinen Weines genoß und über alle Bitterkeit des Daseins mit leiser

Ironie hinweghuschte, weil ihm ein seltenes Geschenk, der innerlich leuchtende, echte Humor, der auch den Ernst des Lebens vergoldet, zuteil geworden war. Dieses zarte Leuchten einer inneren Fröhlichkeit ist es, das seinen Komödien „Angele“ (1890), „Hanna Jagert“ (1892), „Die Erziehung zur Ehe“ (1893) und den Einakterzyklus „Die Befreiten“ (1899) trotz der meist gleichgültigen Handlung eine dauernde Teilnahme sichert. Ein echter Dichter, läßt Hartleben uns mit sanftem Lächeln die Torheiten und Schönheiten des alltäglichen Lebens und der alltäglichen Liebe nachschmecken. Wo Hartleben auf höhere, auf dramatische Wirkung ausgeht, wie in der Offizierstragödie „Rosenmontag“ (1901), da versagt er.

Wie in den kleinen Komödien glänzt auch in den kleinen Novellen und Plaudereien Hartlebens das gütige, freundliche Lächeln eines wahren Lebenskünstlers, der ein glühender Hasser aller Pedanterie und allen Philistertums ist und doch nicht den angeborenen Bürgersinn verleugnet. Die Satire der besten unter seinen kleinen Plaudereien, der von Humor durchleuchteten Geschichten „Vom abgerissenen Knopf“ (1893), „Vom gastfreien Pastor“ (1895), „Der römische Maler“ (1898), ist treffend, aber nie grob und roh, und hinter den lustigen anekdotenhaften Geschichten lauert ein melancholischer Ernst, ein suchender Geist, der doch nicht findet, was ihm und der Zeit gebricht: eine feste, klare Weltanschauung. Liebe, kleine Mädels, alte und junge Lebemänner, beschränkte Philister: das ist Hartlebens Welt; diese Welt aber zeichnete er mit so liebenswürdigem, feinem Geist voll Wahrheit und Schwung und mitleidvoller Laune, daß man unwillkürlich hingerissen wird.

Auch in Hartlebens Lyrik — „Meine Verse“ (1895), „Von reifen Früchten“ (1902), „Der Halkyonier“ (1903) — handelt es sich nicht um große Dinge. Mit milder Resignation lehrt uns ein weinfröhlicher Weiser, Liebe und Leben von der besten Seite zu nehmen. Mit zierlicher Grazie schwebt er über den Dingen. Und da er seinen Versen alle Zucht angedeihen läßt, sie feilt und schleift,

bis sie glänzen, so finden sich unter seinen Gedichten einige Gebilde von reinster lyrischer Schönheit, wie die „Liebesode“:

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein,
am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,
und unsrer Atemzüge Frieden
trug er hinaus in die helle Mondnacht.
Und aus dem Garten tastete zagend sich
ein Rosenduft an unserer Liebe Bett
und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches — so reich an Sehnsucht!

Es ist im allgemeinen ein erfreuliches Zeichen, wenn eine Zeit den Humor wiederfindet. Für die Gegenwart aber galt das zunächst nicht. Bei Hartleben beschränkte sich die Satire noch auf eine feine, ein wenig ins Scherzhafte verschobene Darstellung der Wirklichkeit, doch in den Händen kraftvollerer Talente wurde die Satire bald zu einer wuchtigen, nicht immer gut geführten Waffe für Parteizwecke. Es ist ja dieselbe Zeit, wo im „Simplizissimus“ das schärfste und in seinem zeichnerischen Teil auch genialste deutsche Witzblatt aller Zeiten geschaffen wurde. Nur jammerschade, daß der Geist des Blattes rein verneinend, ja vernichtend, nur auf die witzige Pointe um jeden Preis zugespitzt war und daß vor allem die schriftstellerischen Beiträge, unter denen die mit dem Namen „Peter Schlemihl“ gezeichneten Gedichte und Schwänke Ludwig Thomas (geb. in Oberammergau 1867, gest. 1921) die bekanntesten sind, nur an empörender Frechheit das Durchschnittsmaß übersteigen. Und doch steckt unverkennbar hinter der unverblümten Grobheit anderer Schriften Thomas („Lausbubengeschichten“, „Briefwechsel eines bayerischen Landtagsabgeordneten“), wie auch in der Komödie „Die Medaille“ (1901), die in ergötzlicher Weise das sich spreizende Bureaukratentum in Kontrast setzt zu dem sich namentlich im Rausch nimmer verleugnenden Bauerncharakter, und in der Komödie „Moral“ (1909), die etliche Mitglieder eines Sittlichkeitsvereins als bedenkliche Sünder und Heuchler in vergnüglicher Art entlarvt, sehr viel scharfe Beobachtungsgabe und eigenartiges Darstellungsvermögen. Auch seine beiden Einakter „Der nasse August“

und „Christnacht 1914“ sind von farbiger Wirklichkeit. Freilich fehlt dieser Kleinkunst das mitfühlende Herz, der Satire der Gehalt einer großen Überzeugung, der Verneinung die Bejahung als Untergrund. Auch in den „Kleinstadtgeschichten“, in den Romanen („Andreas Vöst“ 1905, „Der Wittiber“ 1912) wird mit erbarmungsloser Sicherheit, mit erstaunlicher Echtheit und strotzender Fülle der Farben aus dem oberbayerischen Leben berichtet, doch es fehlt den Einzelbildern die Bindung, der Tragik nicht nur das Versöhnende, sondern auch das Zwingende. In dem letzten Werk steht ein Bauer im Mittelpunkt, der fünfzigjährig seine Frau begraben mußte; Sohn und Tochter drängen, er solle sich zur Ruhe setzen; so entsteht mehr und mehr ein Zerwürfnis; im Rausch läßt er von der Kuhdirn sich in die Kammer locken; die Tochter entdeckt es; die Kluft wird immer größer; während aber gerade der Vater die beste Absicht zur Versöhnung hegt, tötet der Sohn die Dirn und muß ins Gefängnis wandern; der Vater verkauft den Hof und verkommt im Trunk. Wie der Krieg den „Simplizissimus“ umgewandelt hat, so steuerte Thoma — neben Hesse — dort einige der besten, volksliedmäßigen Verse bei. Das Volksstück „Magdalene“ (1912) ist nur ein abgeblaßtes Abbild des „Wittibers“. — Sehr nahe verwandt mit Thoma an rauher Gleichgültigkeit und spröder Eigenwilligkeit eines eiskalten Humors, der nur die Schwächen der Menschen sieht, ist Joseph Ruederer (geb. 1861 in München, gest. 1915) in seinen scharf naturalistischen Komödien „Fahnenweihe“ (1894) und „Morgenröte“ (1904); dort werden das Bauernvolk und die aufs Land hinausziehenden Städter in lebenswahren Vertretern karikiert, hier die Umstürzlerei des Jahres 1848. Auch die „Tragikomödien“ (1896) und die „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten“ (1899) zeigen den Satiriker auf nicht geringer Höhe. Vergeblich dagegen rang Ruederer in dem „Schmied von Kochel“ (1911) um den Lorbeer auf dem Gebiete der Tragödie. Als Erzähler ist er einer unserer Besten; der Roman „Ein Verrückter“ (1894) bietet eine erschütternde Tragödie in epischer Form — es ist das Schicksal eines Lehrers, der mit seinem Vor-

gesetzten sich nicht zu stellen weiß und an eigner Schuld und an der Enge der Verhältnisse zugrunde geht; mit scharfer Logik der Seelenkunde, mit stolzer Knappheit und gelassener Kraft wird alles dargestellt.

Noch übertroffen werden Ruederers wie Thomas Komödien an Verstandesarbeit, die das Gemüt ausschaltet, an Schärfe und Einseitigkeit, an Geist und Wirkung von den satirischen Werken des chaotischsten Talentes unter den neuen Dramatikern: Frank Wedekinds (geb. in Hannover 1864, gest. 1918). Wedekind ist eine ungemein bezeichnende Zeiterscheinung und nicht leicht zu umschreiben. Auch sein Ausgang ist der Naturalismus, und auch sein geistiger Vater ist Ibsen.

Schon bei Ibsen verzerrte sich gelegentlich die Darstellung der krankhaften Gesellschaft, der Zustände, die der Dichter bekämpfte, zur grotesken Komödie. Noch mehr neigen die gesellschaftskritischen Dramen des bizarr-genialischen Schweden August Strindberg (1849—1912) zur Groteske. Dem einseitigen, voreingenommenen Blick dieser Dichter erscheint zeitweilig die Welt halb als Narren-, halb als Krankenhaus, aus dem sie die erlesensten Narren und Kranken vor uns hinstellen. Der geschickte Schüler der beiden nordischen Dichter, der Engländer Bernard Shaw (geb. 1856), brauchte nur die ernsthafte ethische Tendenz und den sittlichen Ernst Ibsens und Strindbergs fallen zu lassen, und das moderne Gesellschaftsdrama wurde eine Clownerie, ein Variété, ein Zirkus voll burlesker Menschen und Szenen. Die Grimasse des Daseins grinste uns an.

Von Strindberg ist Wedekind in seiner Ethik, von Shaw in seiner Technik vielfach beeinflußt; darum kann doch seine Urwüchsigkeit nicht geleugnet werden. Wedekind hatte eine starke, großzügige Gestaltungskraft, oft ein tiefes lyrisches Empfinden, eine sichere Technik, Witz, satirische Schärfe und auch sittlichen Ernst und wäre alles in allem wohl berufen gewesen, ein Aristophanes unserer Zeit zu sein, wenn es ihm nicht an geistiger Höhe und Freiheit gefehlt hätte. Er stand nicht über der Zeit; mit kleinlichen, krankhaften und unwürdigen Tendenzen belastet, kämpfte er für seine Sittlichkeit, seine Moral mit der kleinlichen Beharrlichkeit und Auf-

dringlichkeit eines sentimentalen Moralpredigers. Und von welch seltsamer, krankhafter Art war die Moral, die er predigte! Alles Unheil der Zeit leitete er aus den sexuellen Zuständen ab, und so stritt er für die Aufklärung der Kinder im Pubertätsalter, für freie Liebe, für Schutz unehelicher Mütter und ähnliche Tagesfragen, über die man Leitartikel und Broschüren schreiben mag. Dann zeichnete er wieder den „Dämon Weib", der die Männer vernichtet wie die um eine Kerze fliegenden Motten und schließlich selbst zugrunde geht; man kann nicht leugnen, daß eine gewisse teuflische Größe über diesen Stücken grinst. Nur täuschen auf die Dauer selbst die beißenden Zynismen, mit denen Wedekind auch seine grotesken Tragödien würzt, über die Seichtheit und Sentimentalität der Handlung nicht hinweg, die sofort hervortritt, wenn man sich einmal von der Roheit des Stoffes nicht mehr verblüffen läßt. Dennoch wird man immer wieder in den besseren Werken des Dichters — „Frühlings Erwachen" (1894), „Der Erdgeist" (1895), „Der Kammersänger" (1899), „So ist das Leben" (1902), „Die Büchse der Pandora" (1904), „Der Marquis von Keith" (1904), „Hidallah" (1905) — Stellen finden, die besonders von der Bühne herab genial komisch oder tief ergreifend wirken. Es war zweifellos eine bedeutende Kraft in diesem Dichter, die sich in trüben Explosionen verpuffte, ein starkes dramatisches Können, das sich in krankhafter Weise selbst zerstörte, weil es über das Weib und die Sexualität nicht hinauskam. Ein ungezügeltes, überhitztes Wesen gibt sich bald mit der Grimasse des Spottes, bald mit wilder Brunst des Gefühls, bald mit spitzfindiger Denkermiene auch in dem jüngsten Drama „Simson oder Scham und Eifersucht" kund — man möchte es einen „verzerrten Hebbel" nennen; das ganze Weh eines zerrissenen Dichterherzens schreit uns an. Nicht einmal vor Goethes „Faust" macht es halt, wie das wahnwitzige „Mysterium": „Franziska" (1914) beweist. Auch das dramatische Gedicht „Herakles" (1919) ist eine seltsame Mischung von bitter-ernst-Langweiligem und Hanswurstpurzelbäumen, ein rhetorisches Prunkstück und zugleich ein Filmbild mehr — nichts weiter, wie die Münchener Uraufführung bekundete.

Es geht heute vielen Dichtern ähnlich wie Wedekind; nach ihren Werken scheint es fast, als wäre die ganze Welt nichts als ein Lusthaus, als gäbe es keine größere Aufgabe für die Kunst, als die sexuellen Gefühle und krankhaften Reizungen von Dirnen und Lüstlingen zu gestalten. Wir sind in vielem der Barockzeit verwandt, aber vor allem in der überhitzten Sinnlichkeit einer gewissen Literatur, die gerade denjenigen abstoßen wird, der über solche Dinge ohne Muckertum frei und natürlich denkt und empfindet. Aber nicht nur Perversitäten in der Art der Wedekindschen Possen wirken so abstoßend, fast mehr noch die überzuckerten, süßlichen Sinnenkitzeleien, die vor allem einige Wiener Dramatiker nach französischen Mustern auf die Bühne brachten. Daß dies mit Raffinement und Geschicklichkeit geschah, spricht für die gute ästhetische Erziehung, nicht für die geistige Weite dieser Dichter, unter denen Arthur Schnitzler (geb. 1862) der begabteste und erfolgreichste ist.

Schnitzler, von Haus aus Mediziner — was manches erklärt —, eine Hartleben verwandte Erscheinung, ist der typische „Jungwiener", der begabteste Vertreter dieses ein wenig blasierten „Typs", dessen Wesen sich zusammensetzt aus einer gewissen „Melancholie des Unvermögens", einem wehmütigen Verzicht auf alles Große, etwas skeptischer Ironie nebst einem Anhauch von Sentimentalität und Mystik, endlich aber einer Mischung von parfümierter Erotik, Frivolität und altwienerischer Behaglichkeit. In der Form kultiviert dieser „Typ" eine gewisse leichte Eleganz, die aber immer in Manieriertheit ausartet. Die Skizze, die Plauderei, die „Nuance" ist die entsprechende Ausdrucksform dieser Talente, und Schnitzlers dramatische Dichtungen gehen auch ganz von der leichtgeschürzten Salonplauderei aus. Sein Gebiet ist der Einakter und die dialogisierte Novelle.

Der Duft, die „Atmosphäre" ist bei Schnitzler die Hauptsache. Die Handlung ist fast immer gewaltsam und erotisch gewagt. Der Mittelpunkt, um den sich alles dreht, ist das Weib, die Hauptsache immer die „Liebelei" — so ist der Titel seines ersten erfolgreichen Stückes, eines leichtsinnigen, graziösen Schauspiels. Schon

in seinem Erstlingswerk, den „dramatischen Bildern“: „Anatol“ (1892), besteht die Handlung darin, daß der Held aus dem Arm der einen Frau in den der andern taumelt und dazwischen die blasierteste Philosophie redet. Das kühnste Werk Schnitzlers in dieser Art ist „Reigen“ (1900), zehn Dialoge, die das heikelste Thema zwar geschickt, aber bis zum Ekel abwandeln. Daß er sie sogar auf die Bühne bringen ließ, bleibt eine ästhetische Sünde. Wo Schnitzler bei seiner echt wienerisch weichen und milden Art mehr als die „süße Mädelspoesie“ geben will, versagt er meistens, sowohl im „Schleier der Beatrice“ (1901), einem blutigen, an Katastrophen reichen Renaissancedrama ohne Tiefe und Hintergrund, wie in dem Schauspiel „Der einsame Weg“ (1904), wo das blasierte Spielen mit dem Tode noch lange keine tragische Stimmung heraufbeschwört. Wie wenig er imstande ist, einen wirklichen „Helden“, d. h. einen Mann großen Empfindens und starken Wollens zu schaffen, das zeigt das an sich recht farbige (Altwiener) Zeitbild „Der junge Medardus“ (1910), sowie die Tragikomödie „Das weite Land“ (1911). Das weite Land soll die menschliche Seele sein, aber diese ist bei Schnitzler doch recht eng und flach; die Menschen auch dieses novellistischen Dramas haben hinsichtlich des Erotischen für sich selbst ein gar weites Herz, und auf einen kleinen Mord mehr oder weniger kommt es dem Träger der Handlung, wenn die Eifersucht ihn faßt, auch nicht an. Kalt und frech, erschreckend gefühlsarm, ganz auf Vernünfteleien aufgebaut ist auch dies Werk; es scheint, wie so manches andere zeitgenössische, das eine lehren zu wollen: es ist alles nur Eigennutz, nur Gemeinheit, nur Lüge, ein Hindämmern, eine Fahrt ins Dunkle, von der Lüge in die Lüge getrieben. „Das Natürliche ist das Chaos“, heißt es in diesem Stück, das weder in der Handlung noch in den Charakteren wirklich dramatisch pulsierendes Leben besitzt. — Nur in dem Einakter „Der grüne Kakadu“ (1899), in einigen Szenen von grandioser Dumpfheit aus der Zeit des Losbrechens der französischen Revolution, gelang dem Dichter ein größerer Wurf. Dieser ist auch in den ersten Akten der Komödie „Professor Bernhardi“ (1912) nicht zu verkennen; die

Personen sind klar gezeichnet, der Konflikt zwischen Humanität und Unduldsamkeit ergreift uns, wird aber dann ins Flache umgebogen.

Als ein Künstler von feiner, zarter Eigenart zeigt sich Schnitzler schon früh in seinen Erzählungen, wie „Sterben" (1895), das schon deutlich den Grundakkord der Schnitzlerschen Gedanken- und Gefühlswelt anschlägt, sodann in „Leutnant Gustl" (1901), wo mit einem Mindestmaß von Handlung doch ein Ganzes von Leben und Sterben sich ungemein geschickt und wirkungsvoll verbindet, und in den Novellen „Frau Berta Garlan" (1901) und „Die griechische Tänzerin" (1904), in der Novellensammlung „Dämmerseelen" (1907) und in seinem Roman „Der Weg ins Freie" (1908), durch den die Wehmut des immer sich fremd, im Banne der Einsamkeit fühlenden Judentums hindurchklingt. In alledem finden sich tiefere Töne, als dieser kluge, ironische Kopf sonst anzuschlagen pflegt. In der Technik, in der Belebung jeder einzelnen Situation, in der Durchdringung des scharf und sicher Beobachteten mit dem seelischen Gehalte und in der Zartheit der Sprache, in der Kunst des Andeutens und Verhüllens und dann wieder der das Kleinste scharf aufdeckenden Seelenanalyse ist besonders in dem Novellenbande „Masken und Wunder" (1912) Außerordentliches geleistet. Jede Zeile ist bei Schnitzler überlegt und feinziseliert. Aber freilich: aus dieser feinen, hochgesteigerten Kultur spricht keine große Natur.

Eine ähnliche dekadente Welt wie Schnitzler zeichnet auch mit besonderer Vorliebe der Wiener Felix Dörmann (eigentlich Biedermann, geb. 1870); nur ist sein Talent viel roher, brutaler und mehr auf Theaterwirkung bedacht, und auch das Milieu seiner Stücke — „Ledige Leute", „Zimmerherren", „Die Kranner Buben" — liegt einige Stufen tiefer als bei Schnitzler. Seine Stücke führen uns meist in die Gesellschaft der anrüchigsten Leute, Kupplerinnen, Dirnen und Schwindler, eine Welt, die dadurch nicht besser wird, daß Dörmann sie gelegentlich mit Tugend und Rührung aufputzt.

Als Verfasser einiger geschickter Wiener Salonkomödien ist noch der als Anreger und Anempfinder so unendlich wandlungs-

fähige und vielgewandte Hermann Bahr (geb. 1863) zu nennen, der schon seit Jahrzehnten mehr mit guter Pose als mit Charakter sich in allen Gattungen der Literatur versucht, als ein beweglicher, moderner, aber flüchtiger Geist. Er schrieb einige Wiener Volksstücke, „Aus der Vorstadt“ (1893), „Das Tschaperl“ (1898), ferner Gesellschaftsstücke nach dem Muster Ibsens und Strindbergs: „Wienerinnen“ (1900), „Sanner!“ (1905), und Komödien, von denen besonders das dreiaktige Lustspiel „Der Krampus“ (1902), ein anmutiges Zeitbild des gravitätisch-graziösen Wienertums aus den Tagen des „Werther“, Erfolg hatte. Sein Lustspiel „Das Konzert“ (1909) verfolgt kaum ein anderes Ziel als die Befriedigung der Lachlust der Hörer, streift also hart an die Posse, vereinigt aber soviel echtwienerischen feuilletonistischen Esprit, Geschmack und fröhlichen Lebenssinn mit soviel bühnenmäßigem, ja dramatischem Geschick, daß es dem Verfasser seinen größten Erfolg brachte. In dem Drama „Die Kinder“ (1910) rüttelt er an den Pforten zu des Lebensrätsels Tiefen, aber was Tragik sein sollte, wird immer wieder in Possenkomik umgebogen. Auch die großen Stunden des Jahres 1914 gaben ihm nur den ganz faden „Schwank aus der Mobilmachungszeit“: „Der muntere Seifensieder“ ein. Berechtigtes Aufsehen erregte Bahr mit seinen Wiener „Typenromanen“: „Die Rahl“ (1908), „Drut“ (1909), „O Mensch!“ (1910). Hier erhebt sich der geistreiche Feuilletonist zu einem Gestalter echten Lebens, echter Wirklichkeit.

Aus Wiener Luft hervorgegangen ist auch der Dichter, der am reinsten von allen heutigen Bühnendichtern Neuromantik und Symbolismus mit allen ihren Vorzügen und Schwächen in seinen Stücken ausprägte: Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874). Er ist ohne Zweifel ein bedeutendes dichterisches Talent; das beweist vor allem, wie wir sehen werden, seine Lyrik; das beweist die wundervolle Form und Sprache seiner Prosaaufsätze („Die prosaischen Schriften“ 4 Bde 1907) und der edle Dialog seiner ersten Bühnenwerke („Kleine Dramen“ 2 Bde 1907) — aber ein Dramatiker ist Hofmannsthal so wenig, daß man sagen kann: Der

Dichter in ihm ist an dem Erfolg des Dramatikers zugrunde gegangen. Durchaus seinem Können und Wesen entsprechend waren seine ersten lyrisch-dramatischen Stücke voll jenes zitternden Dämmerglanzes, der solchen Mischformen eigen ist — „gewichtlose Gewebe aus Worten", zarte, anmutige, in Gespräche aufgelöste Gedichte ohne eigentliche Handlung, lyrische farben- und wortprächtige Monologe und Dialoge, die langweilig wären, wenn nicht ein süßer Wohlklang der vorüberflutenden Verse und der seltenen Bilder den Hörer völlig gefangen zu nehmen wüßte.

Hofmannsthal gehörte zu dem Kreise der Dichter um Stefan George, diesen seltsamen, neuromantischen Geist, der mit seinen Anhängern das Heil der Kunst in der Flucht des Künstlers aus der Wirklichkeit in ein romantisches Traum- und Priesterreich voll preziöser Kultur sah. Vor dem Naturalismus und der unreifen Kulturlosigkeit der Gegenwart flüchtend, griffen diese Dichter auf ferne, vergangene Kulturen von überreifer Wesensart zurück. Besonders Hofmannsthal war in diesem Einfühlen in eine fremde, kulturvolle Zeit unübertrefflich; freilich begriff er sie nur, wie man Träume begreift, nicht als ein farbiges, mannigfaltiges, blutvolles Leben. Diese mit seltsamen Blumen und Farben geschmückten Träume, die er besonders aus der Renaissancezeit holte, trug er nun in seinen Dramen mit wundervollen, melodischen, farbigen Worten vor, so berauschend, daß der Hörer zunächst den Mangel an Klarheit, Sicherheit und Tiefe übersehen muß. Schon das erste Werk, das der fast rätselhaft frühreife, achtzehnjährige Dichter schrieb, die dramatische Studie „Gestern" (1892), zeigt ihn als fertigen Mensch dieser Kunst. Eine Frau betrügt ihren Mann, und er erfährt es; das ist der ganze Inhalt und doch nicht alles; denn die vornehme, zarte, melodische Sprache der Verse ist eben die Hauptsache.

Süßer Wohllaut und süße Melancholie erfüllen die lyrisch-epischen Verse eines hochkultivierten, müden Geistes, der nicht das Leben erlebt, um es zu gestalten, sondern die Kunst als eine duftige Blüte des Lebens empfindet und ins Traumhafte, Symbolische verflüchtigt. In „Gestern" gab er schon alles, was er Gutes zu

geben hatte; wo er später Größeres geben wollte, versagte er. Die zarte Seelen- und Situationsmalerei und die wundervolle Wortpracht von „Gestern" haben alle seine frühen Dramen, von denen „Der Tod des Tizian" (1892), „Der Tor und der Tod" (1894) und „Der Abenteurer und die Sängerin" (1899) die besten sind. Alle klingen mit süßer Schwermut gefüllt so wohllautend vorüber, daß man den Mangel an Handlung, Tat und Kraft übersieht. Mit welcher Meisterschaft ist im „Tod des Tizian" die Kunst dieses großen Malers in Worte gefaßt! Tizian selbst kommt gar nicht auf die Bühne, wir sehen nur die Schauer des Todes durch die wartende Schar seiner Schüler zucken, die sich über den Meister unterhalten:

Gianino: Er hat den regellosen Wald belebt:
Und wo die braunen Weiher murmelnd liegen
und Efeuranken sich an Buchen schmiegen,
da hat er Götter in das Nichts gewebt ...
Batista: Er hat den Wolken, die vorüberschweben,
den wesenlosen, einen Sinn gegeben:
Der blassen, weißen schleierhaftes Dehnen
gedeutet in ein blasses, süßes Sehnen;
der mächt'gen goldumrundet schwarzes Wallen
und runde graue, die sich lachend ballen,
und rosig silberne, die abends ziehn;
sie haben Seele, haben Sinn durch ihn....
Paris: Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
und unsere Seelen licht und reich gemacht
und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
und Fluten als ein Schauspiel zu genießen.

Für die Gesamtstimmung und Weltanschauung, die sich in diesen frühen Dramen ausspricht, ist bezeichnend das Klagelied Claudios in dem Drama „Der Tor und der Tod":

Was weiß denn ich vom Menschenleben?
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
aber ich hab' es höchstens verstanden,
konnte mich nie darein verweben,
hab' mich niemals daran verloren.
Wo andre nehmen, andre geben,
blieb ich beiseit', im Innern stumm geboren.

Ich hab' von allen lieben Lippen
den wahren Trunk des Lebens nie gesogen,
bin nie von wahrem Schmerz durchschüttert
die Straßen einsam, schluchzend, nie! gezogen.
Wenn ich von guten Gaben der Natur
je eine Regung, einen Hauch erfuhr,
so nannte ihn mein überwacher Sinn,
unfähig des Vergessens, grell beim Namen.
Und wie dann tausende Vergleiche kamen,
war das Vertrauen, war das Glück dahin.
Und auch das Leid! zerfasert und zerfressen
vom Denken, abgeblaßt und ausgelaugt!
Wie wollte ich an meine Brust es pressen,
wie hätt' ich Wonne aus dem Schmerz gesaugt:
Sein Flügel streifte mich, ich wurde matt,
Und Unbehagen kam an Schmerzes Statt.

Das ist der Hofmannsthalsche Faust, ein Schwelgen in den sublimsten Gefühlen des Nervensystems, dessen Seele so zarte, feine Saiten hat, daß sie bei jeder Berührung zu zerspringen drohen, die überreife Frucht einer Überkultur, ein schwacher, müder Mensch, dessen Empfinden einer künstlich zu wunderbarer Gestaltung im Treibhause gezogenen Orchidee gleicht. Wie die Gestalten Hauptmanns stehen auch die Hofmannsthals unter einem dunklen Schicksal, gegen das sie keinen Widerstand versuchen. Ist es bei dem Naturalisten das äußere Milieu, so ist es bei dem Symbolisten die seelische Stimmung, das innere Milieu, das dem Helden eine Befreiung unmöglich macht. So steht Hofmannsthal, obgleich er dichterisch höher einzuschätzen ist, als Dramatiker ganz unter dem Einfluß des schwächlichen Mystikers Maeterlinck, wozu sich dann leider noch der des preziösen und barocken Engländers Oskar Wilde und des verwandten, unheimlich geschwätzigen und auf hohen Stelzen dahinschreitenden Italieners Gabriele d'Annunzio gesellte.

Der Einfluß Wildes und seiner „Salome" wurde besonders stark und gefährlich für Hofmannsthal, als dieser, ähnlich wie Maeterlinck in „Monna Vanna", das bloße lyrische Stimmungs- und fatalistische Schicksalsdrama verließ und in dem Drang nach

kräftigeren Tönen zum großen psychologischen Kulturdrama vorzudringen suchte. Sofort zeigte sich bei Hofmannsthal der Mangel jeder echten dramatischen Begabung. Das Drama, das sich auf Intellekt und Ethik stützt, baute der Stimmungslyriker, in einem krassen Rückfall in einen symbolisch aufgeputzten Naturalismus, auf brutale Instinkte der Sinne und auf das Triebleben krankhafter Geister. Erzeugnisse dieser Bemühungen sind die Dramen „Elektra" (1903), „Das gerettete Venedig" (1904) und „Ödipus und die Sphinx" (1905), Werke, in denen das moderne Drama völlig in die Oper der Barockzeit mündete. Bedauerlich ist, daß gerade Sophokles, dieser große, echte klassische Dramatiker, in die Hände dieses Dichters geriet, der mit sinnlicher Mystik, krankhafter Charakterisierung und buntem Kostüm den Mangel an wirklich dramatischem Geist ersetzen will. Nicht eine Erneuerung und Wiederbelebung des sophokleischen Geistes ist hier gewonnen, sondern wirr und wüst vermischen sich kraß naturalistische und mystische, barocke Einfälle eines modernen überhitzten Hirns mit dem Wohllaut einer Wortmusik, die allerdings Stellen in diesen Dichtungen mit einem Schein von Größe aufzubauschen versteht, sich aber auch anderseits bis zu Lohensteinschem Schwulst verirrt. Zu einfacheren Verhältnissen leitet die im Aufbau sehr verwickelte Komödie „Christinas Heimreise" (1911) über, wie auch die Erneuerung des uralten englischen Mysteriums „Jedermann" (1912). Ein wirkliches, großes Drama zu schaffen, scheint nach Anlage und Geistesrichtung Hofmannsthal versagt zu sein.

Wenn schon bei Hofmannsthal selbst das symbolistische, neuromantische Drama trotz aller krankhaften Versuche, ihm Frische und Größe zuzuführen, in Stimmungsschwüle und in einer parfümierten Überkultur erstickte, so kann man sich vorstellen, was schnell bereite Nachfahren auf demselben Wege leisteten. In den Dramen des auch als Lyriker nicht talentlosen Karl Vollmöller (geb. 1878 zu Stuttgart) hilft nur die klingende Wortkunst und der Fluß der Verse die lyrischen Szenen und Monologe, in denen die Personen aneinander vorbeireden, zusammenzuhalten. Im Grunde

genommen sind doch diese Dramen: „Catharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber“ (1903), „Assüs, Fitne und Sumurud“ (1904) und die fürchterliche „Giulia“ (1905) für einen halbwegs klaren und wahren Geist in ihren krassen Brutalitäten und Unmöglichkeiten unerträglich. Die Kunst ist hier eine Art Versisport, eine halsbrecherische Akrobatengymnastik auf dem Seil des Wahrscheinlichen und des noch Zulässigen, die nur durch die Belesenheit in den Literaturen aller Zeiten, durch die internationale Gewandtheit und durch die Vertrautheit mit allerlei fremden Kulturen und Weltanschauungen einen Schein von Bedeutung erhält. Viel erfreulicher als sein gleißendes Artistentum sind Vollmöllers Übersetzungen (Gozzi, d'Annunzio, Äschylus und Sophokles), und durch sein stummes Mirakel-Mysterium verhalf er Max Reinhardt zu dem größten Triumphe der modernen Regiekunst.

Von den übrigen Lyrik-Dramatikern im Stil Hofmannsthals seien noch ihres vorübergehenden Erfolges wegen genannt der Wiener Richard Beer-Hofmann (geb. 1866), der Verfasser des „Grafen von Charolais“ (1905), eines fatalistischen, von Sinnenbrunst glühenden Schauerstückes, das ebenso mit Kostümstimmung arbeitet und wirkt wie das dramatisch unmögliche Schauspiel „Tantris der Narr“ (1908) von Ernst Hardt (geb. 1876 in Graudenz); dieses ist nichts anderes als ein lyrisches Stimmungsdrama, das auf des Zufalls Schneide hinbalanciert und mit symbolistischem Duft die Klarheit des alten Stoffes umnebelt. Wie es des Schillerpreises würdig befunden werden konnte, bleibt rätselhaft. Die Sprache ist gesucht schwülstig, als sei Lohenstein Vorbild gewesen. Auch in der „Gudrun“ (1911) ist es Hardt nicht gelungen, den im Grunde undramatischen Stoff in überzeugender Weise zu meistern; er weiß im einzelnen hie und da anmutende Bilder zu gestalten, aber wir werden nicht warm bei dieser kalten Königstochter, in der wohl Stolz mit Liebe (zu Hartmut) streitet, aber das Hauptmotiv des Heldenliedes, die Treue (zu Herwig), verwischt, ja vernichtet ist. Ein geistvolles Scherzspiel, das Thema des Grafen von Gleichen behandelnd, ist „Schirin und Gertraude“ (1913), arg verfehlt

„König Salomo" (1915). In die mittelalterlichen Wunder und Sagen von König Artus und vom Gral trieb das Fernweh den Neuromantiker Eduard Stucken (geb. 1865 in Moskau). Edle Bildung und ein spielerisches Verstalent, das freilich nicht so musikalisch ist wie bei Hofmannsthal, vereinen sich in seiner brokatenen Luxuskunst („Gawân, ein Mysterium" 1902, „Lanval" 1903, „Lanzelot" 1909, „Tristram und Isolt" 1916 u. a.), ja der weltabgewandte Gelehrte hauchte sogar in der „Hochzeit Adriaen Brouwers" (1915) diesem prachtvoll derben und saftigen Niederländer seine Stuckensche Seele ein, aber beide gaben zusammen keinen Einklang. Auch in dem großen Roman „Die weißen Götter" (Erster Teil 1920) ist zwar Steinchen auf Steinchen zu einem Riesenbau zusammengetragen, aber weder Ferdinand Cortez noch seine Leute oder die des fernen Weltteils leben. Der Gelehrtenstaub legt sich auch auf die sonst prachtvoll geschilderte Herrlichkeit, auf den schwülen Duft, den wollüstigen Reichtum Mexikos. Stucken, der auch Balladen, Romanzen und Elegien und Träume voll unendlicher Sehnsucht und Zerrissenheit gesungen hat, entbehrt des spannenden epischen Zuges wie des dramatischen Temperaments. Er vermag nicht Menschen zu gestalten. Das ganze neuromantische Stimmungsdrama — so wird einem vor Hardt und anderen Nachahmern Hofmannsthals und vor Stucken klar — schmückt mit all seinem Gold und Flitter, mit aller Pracht und aller Kultur doch nur schwächliche, hilflose Gestalten, die als Opfer ihrer eignen Launen und der Willkür des Dichters ein Stück durchs Leben taumeln, viel reden und sich elend hinfallen lassen, wenn ein ähnlich kostümiertes Schicksal besser reden kann.

Es ist verständlich, daß allmählich durch die Zeit etwas wie ein Schrei nach Erlösung von solchen Theaterpuppen ging, daß die Sehnsucht nach einer wahren, freien, erlösenden Kunst im Sinne der Klassiker die Herzen der Besten erfüllte. Einen Ruf nach Gesundung von Naturalismus und Symbolismus hatte ja schon um die Jahrhundertwende die Heimatkunstbewegung erhoben. Manches Gute hat sie auch gebracht: ein Aufschauen, ein

Besinnen. Auch der Tiroler Karl Schönherr (geb. 1869), dessen Schauspiele „Der Sonnwendtag“ und „Erde“ nicht ohne bodenständiges dramatisches Talent sind, ist sicher von der Heimatkunstbewegung mit angeregt worden. Den größten Bühnenerfolg unserer Tage errang Schönherr mit „Glaube und Heimat“ (1910). „Tragödie eines Volkes“ ist der Nebentitel. Und in der Tat ist das Schicksal der Volksgenossen, das hier den verfolgten Ketzern in einem Alpendorf zur Zeit der Gegenreformation zuteil wird, typisch für Tausende. Die Enge des Bäuerlichen wird überwunden durch die größeren Linien der sittlich-religiösen Frage: Soll ich den Glauben abschwören, um auf der Heimatscholle zu bleiben, oder soll ich dem Glauben Treue halten und ins Elend hinauswandern? Die einen sind stark und fest genug, um mit der Bibel in der Hand den Totschlag des Verfolgers zu leiden; die anderen zerrt der Glaube, zerrt die Heimat hin und her. — Das Stück wurde mit dem Grillparzer- und dem Bauernfeldpreis gekrönt. Ist es auch keine große Tat, so wirkte es doch durch die Echtheit seiner wie in Stein gemeißelten Gestalten, durch den sichern Aufbau und den sittlichen Ernst, der von konfessioneller Befangenheit sich fern hält, in einer Zeit, wo Hysterie und Neurasthenie moderner Wollüstlinge die Bühne beherrschten, geradezu befreiend. — Härte und Starrheit der Linien, mit der die Charaktere, vom ersten Auftreten ab schier unbeweglich, hingestellt werden, tritt auch in dem Drama „Der Weibsteufel“ (1915) hervor; so trefflich die ersten drei Akte gefügt sind, so ermüdend wirken die beiden letzten. Das sinnliche teuflische Weib triumphiert über den mißachteten und dann betrogenen Mann und über den vor dem Morde zurückbebenden Verführer. Kraß und brutal ist dies Werk. Auch „Volk in Not. Ein Heldenlied“ (1916), das im Spiegel des Tiroler Freiheitskampfes Gegenwärtiges wiedergibt, zeigt die herbe, kalte Gestaltungskraft des Dichters. Bilder reihen sich an Bilder. Um eine dramatische Entwicklung handelt es sich nicht. Selbst dem grausigsten Geschehen gegenüber findet sich der Heroismus oder Stoizismus mit dem Bekenntnis ab: „Was liegt, liegt.“ Herb und gewaltsam ist nicht minder „Frau Suitner“, die Tragödie der kinder-

losen Ehe, kalt berechnet „Kindertragödie“ (1919), ein trostloses Geschehen in trostlosester Enge; mit einem Fluch auf die Arbeit endet „Narrenspiel des Lebens“ (1919). Stark und grausam, lakonisch in der Sprache, aber jedes kleinste Motiv ausnutzend: so zeigt Schönherr sich im Drama. — Mildere Töne schlägt er in seinem „Merkbuch“ (1911) an; da spürt man ein warmes Herz, das mitfühlt mit jeder Kreatur, sei es Bauer oder Tier, sei es eine Greisin oder seien es Kinder; Tragik und Humor umspielen dies Skizzenbuch. Droht Schönherr zu erstarren, so blüht frischestes, wenn auch noch ungezügeltes Leben in Anton Wildgans (geb. in Wien 1881), der nur eine Reihe von Bildern in den „fünf Akten“: „Armut“ (1915), aber doch ein Gleichnis des Unvergänglichen bietet; schwächer ist „Liebe“ (1916), erfolgreich war auch „Dies irae“ (1918); er ist mehr Lyriker betrachtender Art, zumal in Sonetten, als Dramatiker; in farbigen Bildern und berückenden Klängen blüht sein „Mittag“ („Neue Gedichte“ 1917).

Zu den Führern der Heimatkunstbewegung, in der Schönherr eine gewisse Höhe erreichte, gehört der Elsässer Friedrich Lienhard (geb. 1865); er ist eine Persönlichkeit von anziehender, anregender Bedeutung, doch mehr Denker als Dichter, mehr Mahner und Verkündiger als Vollender, auch mehr Epiker als Dramatiker. Das bekunden seine „Lust-“ und Schelmenspiele, seine „Wartburg-Trilogie“, sein „Wieland der Schmied“ oder „Odysseus“ und „Ahasver am Rhein“. — Die Heimatkunst mündete jedoch schließlich selbst in die Neuromantik und bildete besonders im Drama einen ganz unerträglichen Seitenzweig aus. Solche Dichter glaubten, deutsche, germanische Kunst zu schaffen, wenn sie in Anlehnung an Wagners Operntexte die altdeutsche Götter- und Mythenwelt dramatisierten, ein Unternehmen so papieren und gewaltsam wie nur möglich, auch wenn man von den ganz unzureichenden dichterischen Kräften absieht, mit denen dieser Versuch gemacht wurde. Niemals wird man durch das bloße Wiederaufdecken einer alten, so lange begrabenen Stoffwelt zu einer wahren Neugestaltung der Kunst und Kultur kommen, sondern einzig durch das Wachsen innerer Ruhe, Klarheit, Einfachheit und Einheitlichkeit.

Natürlich kam man bei dem Streben nach einer Gesundung des Dramas auch darauf, zur Technik und Stoffwelt der Klassiker und der großen nachklassischen Dramatiker, besonders zu Kleist, Grillparzer und zu dem Theoretiker Hebbel, zurückzukehren; auch Shakespeare und selbst das frühe deutsche Schauspiel gewannen wieder einigen Einfluß. Durch das Zurückgreifen auf bessere alte Technik und Kunst ist aber noch niemals eine wirklich neue und große Kunst geschaffen worden, sondern bestenfalls immer nur ein unselbständiges Epigonentum. Das zeigte sich auch jetzt an einigen hoffnungsvollen jungen Dramatikern, deren Wirkung letzten Endes in der geschickten Verwertung alter Poesiestoffe und alter Technik beruhte und darum auf die Dauer nicht vorhalten kann, wenn diese Dichter nicht noch andere Wege einschlagen. Unerschöpfliche Talente sind die beiden Rheinländer Wilhelm Schmidtbonn (geb. in Bonn 1876) und Herbert Eulenberg (geb. in Mülheim a. Rh. 1876). Schmidtbonn zeigte schon mit „Mutter Landstraße" (1901) verheißungsvolle Anfänge dramatischen Könnens voll kecker Frische, und im „Grafen von Gleichen" (1908) weiß er über den heiklen Gegenstand, die Doppelliebe, den Hauch der Romantik deutscher Wald- und Burg- und Volkspoesie zu breiten; der „Zorn des Achilles" (1909) verherrlicht auch wieder den eigenwillig stolz und trotzig sich auf sich selbst stellenden Charakter; ein starker dramatischer Atem durchweht in den ersten Akten die vorwärts stürmende Handlung und die glutvolle Sprache, die bisweilen das edle Maß überschreitet. Neben kurzen, aber gehaltvollen, mit scharfem Blick entworfenen Prosaskizzen („Uferleute" 1903, „Raben" 1904) und dem Roman „Der Heilsbringer" (1906) veröffentlichte Schmidtbonn Hymnen voll von Lebensgefühl, von Liebes- und Wanderlust („Lobgesang des Lebens" 1910), wo freilich auch noch mehr Rohstoff als gestaltete Form sich findet. Als bedeutender Sprachkünstler zeigt er sich auch in den Märchen und Legenden „Der Wunderbaum" (1914), wo allerdings auch der heikel-erotische Gegenstand nicht immer rein künstlerisch bewältigt ist. Doch Schmidtbonn erscheint viel ursprünglicher als der von Literatur durchsetzte, rastlos

arbeitende Herbert Eulenberg, der in seinem dramatischen Schaffen („Münchhausen" 1900, „Kassandra" 1904, „Ritter Blaubart" 1905, „Alles um Geld" 1911, „Belinde" 1912, „Zeitwende" 1915, „Nachtseite" 1916, „Das grüne Haus" 1920 u. a.) fast überall Unausgeglichenes, barocke Gewaltsamkeiten und banale Grundideen, Starkes und Schlichtes neben Sentimentalem bietet, aber auch immer mehr durch Wohllaut der Sprache und Klarheit der Gedanken erfreut. Erwähnenswert sind neben den „Schattenbildern", unter denen sich vorzügliche Porträts befinden, die Novellen „Sonderbare Geschichten" und die „Deutschen Sonette". Von diesen Rheinländern bleibt immer noch Schönes zu hoffen. Wer möchte nicht auch von Hans Kyser („Titus und die Jüdin" 1911), von Karl Dülberg („Karinta von Orrelanden"), Otto Erler („Struensee"), Nithack-Stahn, Bruno Frank, Hans Franck („Godiva" 1920), der auch mit Novellen und „Siderischen Sonetten" hervortrat, Max Pulver („Alexander der Große" 1917), Zarek („Karl V") noch Größeres erwarten? Hermann Essig (geb. 1878, gest. 1918) trug zweimal den Kleistpreis davon, und ein starkes, nur zu wenig verinnerlichtes Können zeigten seine Werke (wie „Furchtlos und treu" 1911, „Der Held vom Walde" 1912, „Des Kaisers Soldaten" 1915). Das Riesenproblem „Friedrich der Große" (1. Teil „Der Kronprinz"), das nur ein Genie lösen kann, packt Hermann von Böttticher tapfer an (1917). Dies gilt noch mehr von Joachim von der Goltz, der in „Vater und Sohn, Tragödie aus der Jugend Friedrichs des Großen" (1921) ein starkes Talent bekundet.

Viele moderne Talente sind im Grunde genommen Sisyphusgestalten voll tiefer Tragik. Sie wälzen Riesenquadern, und diese brechen immer wieder zusammen, denn die überwölbende Kuppel bleibt aus. Diese Dichter sehen nur sich selbst, erleben sich selbst; sie bezw. ihre Helden sollten die Welt in sich aufnehmen, gestalten, überwinden; sie fühlen sich aber von ihr abgeschreckt, zurückgestoßen und spinnen sich wieder in sich selbst ein. So entsteht eine Kluft zwischen Seele und Wirklichkeit. Aus solchem Zwiespalt können nur Dramen der Gefühlsspannung, keine Tatsachendramen erstehen; so kann keine Offenbarung, keine Befreiung erzielt werden.

Der Schwabe Heinrich Lilienfein (geb. 1879 in Stuttgart), der auch eine Zeitlang als kräftiges, gesundes, Neues versprechendes Talent erschien, mündete in den letzten Werken mehr oder weniger im Dekorationstheater; innerlicher und unterhaltsamer sind seine kleineren Prosageschichten, wie z. B. die Jugenderzählung „Wie der Uz das gelobte Land fand" (1919) und die Romane „Die große Stille" (1912), „Der versunkene Stern" (1914) und „Ein Spiel im Wind" (1916). Ein gewaltiges, aber chaotisches Wollen war in Otto Borngräber (geb. in Stendal 1874, gest. in Übersee am Chiemsee 1916) mächtig („Giordano Bruno", „König Friedwahn", „Althäa und ihr Kind"). Und nicht minder zeugt von vielverheißender, hoffentlich zukunftstarker Urwüchsigkeit des Willens, aber von noch ungezügelt überschäumender Kraft des Gestaltens und farbigster Charakterzeichnung Herm. Burtes „Herzog Utz" (1913), ebenso wie sein Erstlingsroman „Wiltfeber" (1912), der Absonderliches und Alltägliches mit strotzender Kraft vereinte; voll Leidenschaft sind auch die Sonette („Patricia"), die Geschichte einer Liebe enthüllend, aber auf Staat, Gesellschaft, Leben und Kunst übergreifend. In dem mehr gezügelten, aber an strömender Fülle ärmeren Schauspiel „Katte" (1914) spürt man, von dem quälend breiten fünften Akt abgesehen, wie auch in „Simson" (1917), der einen großartigen Aufstieg des Dichters in Bildkraft und Seelenkunde verrät, den Geist Hebbels und Kleists. Und in deren Linien dürfte doch wohl die Fortentwicklung unseres Dramas liegen. Freilich nicht auf dem Wege der Nachahmung oder auf dem der Flucht vor der Zeit. Jeder echte Dramatiker muß sich mit der Zeit und ihrer vertieften Welt- und Menschenkenntnis, ihrem sozialen Streben, ihren wissenschaftlichen und technischen Erfolgen, kurz mit allem, was die Gegenwart im Innersten bewegt, auseinandersetzen, um aus der Synthese alles dessen in idealen, großen Gestalten eine Einheit zu schaffen, nämlich den großen Spiegel der Zeittaten, Zeitkämpfe und Zeithoffnungen, nicht der Zeitnervosität und kleinlichen Not.

Zu dem Versuche, auf diesem Wege vorzudringen, fanden sich nun gleichfalls schon erfreuliche Ansätze, zunächst freilich mehr in theoretischen als in praktischen Leistungen. Besonders drei Per-

sönlichkeiten haben sich um 1900 herum um die Klärung der dramatischen Frage großes Verdienst erworben: Samuel Lublinski (geb. 1868 in Johannesburg in Ostpreußen, gest. 1910) durch seine Schriften „Die Bilanz der Moderne“ (1904) und „Der Ausgang der Moderne“ (1909), Paul Ernst (geb. in Elbingerode im Harz 1866) durch seine gedankenreichen Aufsätze, die er in dem Buche „Der Weg zur Form“ (1906) gesammelt vorlegte, und Wilhelm von Scholz (geb. 1874 zu Berlin als Sohn des preußischen Finanzministers in der Zeit Bismarcks) durch seine „Gedanken zum Drama“ (1904, N. F. 1914). Alle drei Schriftsteller haben es auch versucht, ihre Ideen durch dichterische Taten zu verwirklichen und uns ein Drama zu schenken, das wieder das Allgemein-Menschliche in glaubhaften, lebendigen Einzelgestalten und deren Erlebnissen spiegelt. Am wenigsten dichterische, dramatische Begabung hatte wohl Lublinski, dessen Tragödien „Der Imperator“ (1904) und “Peter von Rußland“ (1906) doch noch allzusehr in den Banden jener gedankenmäßigen, psychologischen Analyse stecken, die mit Bewußtheit sich in einen Stoff hineinbohrt und ihn kritisch zerlegt und zergrübelt. Auch Paul Ernst, auf dessen Bedeutung als Erzähler wir noch zurückkommen, steht als Dramatiker zu sehr im Bann der Theorie. Seine ersten Schauspiele zeigten ihn etwa im Gefolge Wedekinds, aber auch seine späteren Dramen wirkten vielfach mehr durch Rhetorik und ausgeklügelte Gegensätze als durch dichterisch blühende Entwicklung. Am nächsten kam er anfangs seinem Ideal vom neuen Drama im „Demetrios“ (1905). Wie eine Erlösung wirkte nach so viel gekünstelten, raffinierten, ja perversen Stücken in der Gegenwart ein einfaches und gesundes Erzeugnis, dem alle Erotik fehlt und durch das ein Zug von Größe und echter Dramatik, ja Tragik geht. Es ist eine neue Gestaltung des alten Demetriusstoffes, den der Dichter in das antike Sparta zurückverlegte. Das Demetriusproblem selbst wird von der Seite der Legitimität auf die des natürlichen Anrechtes der geborenen Herrschernatur hinübergespielt. Demetrius schwankt zwischen Königlichem und Unköniglichem hin und her; endlich stellt sich heraus,

daß er zwar der Sohn des letzten Königs ist, aber diesem von einer Sklavin geboren wurde. So scheitert er, weil er mit dem Sinne des Königs den Sinn des Sklaven mischt. — Derselbe Ernst eines tiefen, künstlerisch sittlichen Verantwortlichkeitsgefühls, das die Seele stetig mit sich kämpfen läßt und ein mystisches Gedankenelement in das Tatsächliche hereinträgt, derselbe Ernst, dieselbe hohe Bildung und dichterische Begabung, der man freilich weniger Absichtlichkeit und mehr kräftige Handlung und Faßlichkeit, mehr Blut und Temperament wünschen möchte, walten auch in den Dramen „Canossa" (1908), „Brunhild" (1909) und „Ariadne auf Naxos" (1914). — Dichterisch noch begabter und reicher als Lublinski und Paul Ernst ist Wilhelm von Scholz. Was er bisher uns bot, ist wurzeltiefe, gedankenschwere Kunst. Er begann mit Schauspielen, die, wie „Der Besiegte" (1899), „Der Gast" (1900), noch im Schatten Maeterlincks stehen, sich aber bereits durch kräftige Männlichkeit und herben Ideengehalt weit über den Belgier erheben. Von dessen Stimmungsdunst wußte sich Scholz dann in den Dramen „Der Jude von Konstanz" (1905) und „Meroë" (1906) vollends zu befreien. Diese beiden Dramen behandeln einen tief tragischen Stoff. In jenem geht ein kluger, der Zeit vorausgeeilter jüdischer Arzt zugrunde am innerlichen und äußerlichen Zwiespalt zwischen seiner angestammten Art und Religion und dem Christentum, das er aus idealen Gründen angenommen hat. In „Meroë" verknüpft sich der alte Konflikt zwischen Vater und Sohn mit dem ebenso alten und doch immer modernen zwischen weltlicher und geistlicher Macht, zwischen Königtum und Priestertum zu einem großen, wuchtigen Kulturbild, das nur gelegentlich durch die Blässe der Theorie, die Dürre der Konstruktion noch entstellt erscheint. Scholz' erfolgreichstes Werk „Vertauschte Seelen oder Die Komödie der Auferstehungen" (1910) ist vielleicht das in jeder Hinsicht eigenartigste Bühnenwerk der letzten Jahre, sowohl was die Bühnenwirksamkeit wie die feine dichterische Gestaltung und den geistigen Gehalt angeht, die sich freilich nur dem Lesenden ganz erschließen. Aber auch in der Bühnenbearbeitung gibt dies groteske Spiel mit

dem Tode ſtarke dichteriſche Eindrücke und ein befreiendes Lachen. Ungemein geiſtreich iſt auch das verwandte groteske Marionettenſpiel „Doppelkopf“ (1919). In die Sittenloſigkeit der vornehmen Pariſer Geſellſchaft des ancien régime führt uns „Gefährliche Liebe“ (1913) mit fein erſonnenen Intrigen und Konflikten, die aber in der gar zu kunſtvoll ausgeklügelten Handlung nicht immer recht durchſichtig ſind. Das Schauſpiel „Der Wettlauf mit dem Schatten“ (1920) errang ehrlichen Erfolg. Was Scholz als Lyriker bedeutet, werden wir noch ſehen.

Man hätte wohl hoffen können, daß auf dem Wege, den Lublinski, Paul Ernſt und Wilhelm von Scholz wieſen, eine Rettung zu gewinnen ſei, — wenn einmal eine große, geiſtig und ethiſch bedeutende dichteriſche Perſönlichkeit dieſen Weg ginge und das Drama wieder zu dem ſittlichen Ernſt und damit zu der hohen Kulturbedeutung erhöbe, die ihm einſt vor allem Schiller errungen hat. Man hoffte, daß in dieſem Sinne auch jenes machtvolle, ſtarke und ſtrenge Theater am Bülowplatz zu Berlin mitwirken werde, das im Januar 1915, mitten in den Stürmen des Krieges, der 1889 gegründete Verein „Freie Volksbühne“ mit berechtigtem Stolze eröffnen konnte, unter der Loſung: „Die Kunſt dem Volke“! Die Ideen l'art pour l'art ſtammen ja nicht aus der Tiefe deutſchen Gemütes, ſie ſind vielmehr Ausflüſſe romaniſcher Kunſtauffaſſungen. Der germaniſchen Seele iſt die Kunſt ernſteſte Lebensnotwendigkeit, nicht ein Schmuck oder Zierat. So bildet auch das Volkstheater einen klaren Gegenſatz zu dem kapitaliſtiſchen, zum franzöſiſchen Salon- und Geſellſchaftstheater, wie es verheißungsvoll mit Björnſons „Wenn der junge Wein blüht“ und mit Goethes „Götz“ begann.

Der Krieg ſelbſt brachte zunächſt nur Anſätze und Vorſpiele, von Karl Hauptmann, Wilhelm Schmidtbonn („1914“), Eberhard König („Bismarck“ 1914). Gerade Eberhard König (geb. 1871 in Grünberg) erweckte ſchon frühe durch eine ungewöhnliche Kraft der Sprache und durch Reinheit und ſchlichte Größe der Empfindung mit den Dramen „Filippo Lippi“ (1899), „Klytaimneſtra“ (1901), „König Saul“ (1903), dem Märchenſpiel „Gevatter Tod“ (1900), dem Helden-

gedicht „Wieland der Schmied“ (1906) u. a. hohe Hoffnungen. Zu dem Schönsten und Gehaltvollsten, das er geschaffen hat, gehört „Die Geschichte von der silberfarbenen Wolkensaumweise“ in den Legenden „Von dieser und jener Welt“ (1917); hier erklingt wie in dem lyrisch wirkenden Drama „Teukros“ (1915) und in dem Roman „Fridolin Einsam“ (1917) ein Notschrei einer aus dem Dunkeln ans Licht strebenden Feuerseele. Großzügig gedacht, vom Wohllaut der Sprache getragen und von echt dramatischem Hauche durchweht ist die Bühnendichtung „Dietrich von Bern“ für drei Abende („Sibich“, „Herrat“, „Die Rabenschlacht“). Königs Werke wirken wohltuend, an Geibel und an Wildenbruch gemahnend, inmitten der Stilverwirrung, die den Tag beherrscht.

Das heutige expressionistische Drama, das ganz dem Barock verfallen ist, zeigt bald den unheilvollen Einfluß des Kinos, als ob wir es mit sprechenden Films zu tun hätten, und der Reinhardtschen Zirkusphantasie, bald die ätzende Lauge des Verstandes ohne einen Hauch versöhnenden Humors, bald auch verworren ekstatische Anfänge statt Rundung und Klarheit, bald den Radikalismus der reinen Geistigkeit. Der Expressionist schafft von innen heraus, baut aus seinem Innern eine neue Welt auf. Entsprechend dem Chaos, das in Politik, Recht und Moral waltet, steht auch die Kunst im Zeichen der Zersetzung. Man darf im expressionistischen Drama bei solcher „Anarchie“, die uns Bernhard Diebolds Kritik meisterlich geschildert hat, nicht die Entwicklung individueller Charaktere, überhaupt nicht Menschen von Fleisch und Blut suchen, auch nicht lückenlosen Aufbau einer Handlung, sondern Schemen, Typen, Bilder rasen an uns vorüber. Sie bedeuten nicht verdichtetes Leben, wie etwa bei Grabbe und Büchner, sondern in Stücke geschlagenes Leben, wie in der expressionistischen Malerei. Mit dem Spürsinn gewiegter Theatraliker wird eine „optische Allegorik“ berechnet, mit Herren in schwarz, in weiß, in grau, mit ovalen oder eckigen Räumen, hinzu kommt die Hellhörigkeit für die Probleme, die uns am stärksten bedrängen, die außerordentliche, geradezu explosiv wirkende Eindringlichkeit und Schärfe ihrer dialek-

tischen Formgebung, die blendende Antithetik und Sophistik, ferner die atemraubende Spannung in den einander sich drängenden Bildern, endlich die Verdichtung und Zusammenschließung des Hauptgedankens in ein symbolisches Zeichen (z. B. Gas oder Koralle), wobei Ibsen (z. B. mit der Wildente) weit überboten wird. Die Fäden zwischen Vergangenheit und Gegenwart laufen von Ibsen (Shaw), vor allem aber Strindberg und Wedekind zu Sternheim, Kaiser usw. Auch bei Strindberg haben wir z. B. im „Totentanz" kein Kunstwerk, das in letzte Form gezwungen wäre, sondern es ist der Bekenntnisschrei eines Menschen, das ruhelose Auf- und Abwandern eines wilden Tieres im Käfig, ein Verzweifeln am Weg ins Freie, überhaupt am Ende der Qual, mit der der eine den andern zu Tode hetzt. Shaw nennt „Haus Herzenstod" eine Komödie, aber sie ist eine ins Komische verzerrte Tragödie voll Weltekels, voll eines Witzes, der grausig alles zerpflückt, so daß uns die Leere angähnt. Der mephistopheliſche Zynismus Wedekinds führt zu völliger Anarchie, zu einem Chaos, in dem alle Begriffe von Trieb und Willen, Pflicht und Gerechtigkeit und Vernunft sich auflösen und verwirren, zu einer Psychologie, die bald nur das Hirn arbeiten läßt, bald nur die Seele herausschleudert, ohne vom Geist sich zügeln zu lassen, zu einer Stimmungsverwilderung, die in endlosen, raketenartig aufleuchtenden Monologen lyrischer Leidenschaft sich ergeht, aber kein — Drama ergibt, oder zu einer Artistik der Karikatur, die in Gift und Galle und kaltschnauzige Satire getaucht ist. So atmet auch das Drama der Gegenwart Revolution, Umsturz alles dessen, was einst für die Ewigkeit festzustehen schien, oder ein Suchen voll heißer Sehnsucht, ohne das — ferne Ziel zu erreichen; allein schon das fieberhafte Tempo und die Abgerissenheit der Sprache spiegelt das Haltlose der Gegenwart wider. — Georg Kaiser (geb. 1878 in Magdeburg) tat einen unleugbar großen Wurf mit den „Bürgern von Calais" (1914); hier ist die Sprache wie gehämmert, ein Eisenton durchzittert sie, und Bild an Bild reiht sich in einem Seelenrhythmus, der unwiderstehlich die sophistische Kühle, die trotz alledem hier weht, niederzwingt. An Strindbergs Kreuzgang „Nach Damas-

kus" mag man in der Hatz von Bildern denken, die „Von morgens bis mitternachts" (1917) an uns vorüberjagen; die Sprache ist zum Telegrammstil herabgesunken; weder der eisige Kontrast, in dem die bisherige Eintönigkeit des Lebens, das den zum Verbrecher gewordenen Kassierer umgab, zu der Jagd nach Genuß durch die Großstadt hin steht, noch der groteske Hohn, der aus dem Schlusse uns entgegenschlägt, entbehrt der Wucht. — Wie in einem wirren und bunten, aber doch genau berechneten Kaleidoskop wandeln in der „Koralle" (1917) die verkörperten Probleme der Zeit: Kapitalismus, Individualismus, Sozialismus und das Grauen und Elend der Zeit an uns vorüber — eine Fülle von Gesichten, erschütternd durch Tragik und Komik bis ins Groteske. — Ähnlicher Art in seiner Tendenz ist „Gas", das aber auch nur Hirnkunst und Stimmungskunst in verblüffender Mischung und schemenhafte Typen, aber keine Gestalten eigenen Lebens bietet. Das ist auch gar nicht gewollt; Kaiser strebt, wie er selbst sagt, das „Denkspiel der Zukunft" an; dieses zimmert er mit raffinierter Theatertechnik, wovon auch „Hölle — Weg — Erde" (1919) Zeugnis ablegt; alles bleibt in erdachten Visionen stecken — der erhoffte Hymnus auf die Erlösung der Menschen fehlt.

Den Erlösungsgedanken rückt Paul Kornfeld, der mit der Tragödie „Die Verführung" zuerst eine mehr lyrische als dramatische Talentprobe gegeben hatte (1917), in „Himmel und Hölle" (1920) in den Mittelpunkt, wenn auch nur mit verzücktem Gestammel, so doch mit Überzeugungskraft: Im Übermaß des Leides ist Erlösung. Nur im Leid ist Gott. — Hanns Johst (geb. 1890) lieferte eine Tragödie des Erlösers auf dem Thron mit dem Drama „Der König" (1920) voll jugendlichen Überschwanges und schwerster Gedankenbelastung, die in Programmreden sich auswirkt. Doch eine starke sittliche Leidenschaft tut wohl. — Der kälteste Satiriker aber unserer Zeit, der, wie nur noch Wedekind, Schule gemacht hat, ist Karl Sternheim (geb. 1881 in Leipzig), der „Überwinder des Bourgeois und mutige Herold einer antibürgerlichen Gesinnung", wie ihn Reklame verherrlicht. Nichts Befreiendes, Erwärmendes, Erheiterndes haftet dieser nicht erlebten, nur ausgeklügelten, nach

berühmten Mustern (wie Molière, Holberg u. a.) verfertigten Komik an, die sich den Philister aufs Korn nimmt („Die Kassette", „Bürger Schippel" 1912, „Der Snob" 1913, „Der Kandidat" — ein Zerrbild ohne Leben, voll hochmütiger Kälte — „1913" ist eine Art Prophetie in der Schilderung krankhafter Zustände in Junkertum und Kapitalismus, kalt berechnet, gehirnlich, freilich nicht ohne geistreiche Pointen im Dialog und in drastischer Komik. „Tabula rasa" (1916) ist ein Schauspiel über den Typus des Satten; es ermüdet; „Die Marquise von Arcis" (1919) ist eine ungemein geschickte Dramatisierung einer Diderotschen Novelle, stahlhart, stahlgeschmeidig im Dialog, hervorragend bühnenmäßig trotz der Leblosigkeit der Figuren, die aufgezogen werden. Wenn eine Komödie Sternheims überhaupt, so hat wenigstens „Perleberg" (1917) einen Anflug von Humor; leider ist auch hier die Hauptgestalt, eine Art Don Quixote, ein Schemen. — Wenn nun aber Geist sich in Seelen- und Sinnenwesen verflüchtigt, die Seelen zu Schemen oder Marionetten, die Sätze der Sprache zu Fetzen werden, so ist es nicht zu verwundern, daß sich alle Erd- und Natur- und Pflichtgebundenheit auflöst, daß z. B. das Verhältnis zwischen Vater und Sohn zum Motiv, d. h. zum Gegenstande der Zertrümmerung wird, wie in dem Drama „Der Sohn" von Walter Hasenclever (geb. 1890 in Aachen) und in dem Schauspiel „Der junge Mensch" von Hanns Johst; dort waltet Anklage, die den Vater vernichten möchte, hier die Wehklage eines Jünglings, der sich Mann fühlt und gegen Widerstände stößt, die ihn zur Selbstvernichtung treiben möchten. In der „Antigone" (1919) läßt sich Hasenclever diesen Gegensatz entgehen; ihn reißt das Gegenwartserleben, die Weltkriegsnot und der Revolutionstaumel mit sich fort; in Antigone und Kreon sind pazifistische Menschenliebe und militaristisches Zäsarentum verkörpert, und der Schlußteil wird zur flammenden Satire auf Wilhelm II und ein haltloses Volk. Theatralisch pomphaft ist alles, und die Sprachgewalt und die dramatische Steigerung der ersten Akte reißt mit sich fort, aber die stille, gelassene Griechenwelt wird verfälscht und umgebogen, nicht neugeboren. — Viel tiefere Brunnen hört man rauschen in „See-

schlacht" (1917) von Reinhard Goering, der mit seherischer Kraft in die ahnungsvollen Seelen und in die ringende Zeit hineinleuchtet. In Visionen und Symbolen bewegen sich auch Reinhard Sorge („Der Bettler"), den der Krieg hinwegnahm, und Ernst Barlach („Der arme Vetter" u. a.). Lyrische Expressionen im Drama boten Kokoschka („Der brennende Dornbusch"), Ernst Toller („Die Wandlung"), auch Hasenclever („Der Retter"). Alles Bisherige aber stellte Fritz v. Unruh (geb. 1885 in Koblenz) in Schatten. Eine rasche Entwicklung führte von dem Schauspiel „Offiziere" (1912), das die Not und die Sehnsucht des Garnisonssoldaten vorführt, zu dem Vaterlandsdrama „Prinz Louis Ferdinand von Preußen" (1914) und zu der Trilogie, deren erster Teil „Ein Geschlecht" (1918) die Dämonen des Krieges und deren zweiter „Platz" (1920) die Gespenster der Revolution bannt. Wie ein Vulkan Blöcke emporschleudert, so wälzt Unruh die Probleme der Zeit. Dort verflechten sie sich in Gesichten, in Dialogen zwischen Mutter und Kindern: der Krieg als Vernichter des Lebens, als Entfesseler wildester Leidenschaften, aber auch ein Stahlbad, und daneben die Mutterschaft als Trägerin von Werden und Vergehen, als Gebärerin und Zerstörerin! Alles ist wie im ekstatischen Rausch hingeschrieen, alles aufs äußerste zugespitzt, aber voll Wucht und Kraft. Noch mehr taumelt man im „Platz", wo der jüngste Sohn des Geschlechts die Larven des „alten Systems" niederringt, von Szene zu Szene, die das Verwegenste wagen; vieles bleibt im ganzen verworren wie im einzelnen unklar. Ein heißer Atem Dichterglut schlägt uns entgegen. Wird der dritte Teil das Wort finden, das die Sphinx der Zeit erlöst, so daß sie sich in den Abgrund stürzt? — Vielleicht aber hat sich der Expressionismus im Drama bereits selbst hiermit überschlagen? Hasenclever ist bereits beim Film „Die Menschen", „Die Pest. Ein Film" 1920) angelangt. Anzeichen künden die Rückkehr zur Vernunft, zum Objektiven, Epischen, zur Gestaltung von Handlung und Charakteren an, wie z. B. bei Rolf Lauckner („Christa die Tante" 1917), Dietzenschmidt („Kleine Sklavin" 1918), Hermann Kesser („Summa Summarum" 1919).

21. Die erzählende Dichtung der Gegenwart.

Wenn man die Entwicklung der erzählenden Kunst in den letzten dreißig Jahren überschaut, wird man kaum ein so klares Bild von ihr bekommen, wie von der Entwicklung des Dramas in derselben Zeit. Altes und Neues liegen gerade in der erzählenden Kunst noch in einem unentschiedenen Kampf. Naturalismus und Symbolismus, lyrische Stimmungskunst und kühl realistische Darstellung, psychologische Seelenzerfaserung und frische Freude am bunten Fabeln, ausländischer Einfluß und Heimatkunst, das Verlangen nach Neuem und ein ängstliches Festhalten an guten Überlieferungen ringen miteinander, aber es fehlt eine große beherrschende Persönlichkeit, die Klarheit brächte. Die allgemeine Stufe der Erzählungskunst ist dabei außerordentlich hoch, so hoch vielleicht wie nie zuvor. Gerade dadurch aber wird dem prüfenden Betrachter die klare Übersicht verwirrt, es wird ihm fast unmöglich, aus der immer wachsenden Überfülle beachtenswerter und erfolgreicher Schöpfungen die bleibenden und vorwärtsleitenden Linien zu erkennen. Und doch sind gerade in der erzählenden Kunst Ansätze zur Größe vorhanden, die freilich nur durch einen wahrhaft großen Dichter zur Reife gebracht werden könnten.

Vor dem Drama hatte die Erzählung zunächst die allerbeste Überlieferung voraus. Die Generation der großen Epiker Storm, Keller, Meyer und Fontane stand ja noch in allernächster Nähe und kam mit ihren Werken erst jetzt zur eigentlichen Geltung. An sie knüpften die jugendlichen Schriftsteller der Zeit an, während die älteren, konservativen noch eine Zeitlang die Bahnen Freytags oder Spielhagens verfolgten. Gegenüber den Erzählern, die so alte Geleise wahrten, machten sich freilich auch jüngere, stürmischere

Geister bemerkbar, die für die Erzählungskunst neue Wege und Möglichkeiten suchten. Der Einfluß des Auslandes, besonders Frankreichs, ist bei ihnen oft nachzuweisen. Die eindringliche Beobachtung der sozialen Zustände, die Bemühung, das wirkliche Wesen der eigenen Zeit und Umgebung mit all ihren Schwächen, Nöten und Sehnsüchten darzustellen, bewirkte zunächst eine neue Blüte des Gesellschaftsromans. Der begabteste unter dessen Vertretern ist wohl der hannöversche Freiherr Georg von Ompteda (geb. 1863), der, selbst aus dem Offiziersstand hervorgegangen, in seinen zahlreichen Romanen und Novellen mit Vorliebe Personen und Ereignisse aus Adels- und Offizierskreisen darstellte. Sein bestes Werk ist unstreitig der dreiteilige Romanzyklus „Deutscher Adel um 1900", und innerhalb dieses wieder der Roman „Sylvester von Geyer" (1897). Am meisten gelingen Ompteda stille, starke, naive Menschen, die mit edler Selbstverständlichkeit ihr Leben der Pflicht und der vornehmen Gesinnung zum Opfer bringen. Eine Zeitlang verfiel er, der übrigens nie über die edlere Unterhaltungsliteratur hinausragte, dem Sensationsroman. Seine späteren Bücher aber, „Heimat des Herzens" (1904), „Herzeloïde" (1905) und „Normalmenschen" (1906), „Minne", „Wie am ersten Tag" (1908), „Benigna" (1911), sind wieder Zeugnisse einer edlen, gereiften und geschulten Erzählungskunst, die zwar nicht in Neuland führt, aber Zeit und Leben in einem klaren, von keiner Sentimentalität getrübten Spiegel aufzufangen und die Pracht der Alpenwelt („Aus großen Höhen" 1903, „Exzelsior" 1910) zu schildern versteht. Auch der Kriegsroman „Der Hof in Flandern" (1918) zeugt von gesunder Kraft und frischem Soldatengeist.

Wenn auch nur dem Tage dienend, verbinden gar viele andere Schriftsteller, wie Ompteda, Gewandtheit der Erzählung mit künstlerischem Ernst. Sie stehen auf einer ziemlich gleichmäßigen Höhe, sind reich an Geschmack, Welt- und Menschenkenntnis, sind fähig, lebendig zu gestalten, zu fesseln und zu bereichern. Ihnen allen war der Erfolg mehr oder weniger günstig, und doch wird von ihnen allen kaum ein Werk die Zukunft erreichen, da ihnen fehlt, was erst den Dichter macht — die große Persönlichkeit, die

Seelen und Jahrhunderte beherrscht. Mit Vergnügen liest man ihre Bücher — und hat sie vergessen. Zu dieser Art gehört auch der Ompteda sehr verwandte Rudolf Stratz (geb. 1864 in Heidelberg), der eine Fülle von Dramen, Lustspielen und Romanen verfaßte, die in der modernen Gesellschaft und mit Vorliebe auch in Offizierskreisen spielen, ähnlich wie die beliebten und leichtwiegenden Werke der Brüder Hans von Zobeltitz (geb. 1853 zu Spielberg in der Neumark) und Fedor von Zobeltitz (geb. 1857 ebendort). Hierher gehören auch neben den Erzählungen des schon genannten Dramatikers Ernst von Wolzogen die ähnlichen von Johannes Richard zur Megede (geb. 1864 in Sagan, gest. 1906 in Bartenstein), „Quitt" (1898), „Der Überkater" (1904), „Modeste" (1905) und die Romane und schwankhaften Erzählungen des als versgewandter Lyriker bekannt gewordenen Schlesiers Otto Julius Bierbaum (geb. in Grünberg 1865, gest. in Dresden 1910). „Die Schlangendame" (1893), wo uns die Rettung eines halbverhungerten alten Studenten durch ein Tingeltangelfräulein vorgeführt wird, „Pankratius Graunzer" (1895), die Schilderung, wie sich ein Weiberfeind zu einem glücklichen Ehemann wandelt, „Stilpe" (1897), einer der vielen Schulromane der Zeit, und endlich der lang ausgesponnene, in Schilderung von Lusthäusern wühlende und schwelgende „Prinz Kuckuck" (1908), stehen keinen Grad über der nur fesselnden Unterhaltungsliteratur. Auch Ottomar Enking (geb. in Kiel 1867), der namentlich in den beiden Teilen der „Leute von Koggenstedt" — „Familie P. C. Behm" (1903) und „Patriarch Mahnke" (1905) und dann in der etwas zerfließenden Erzählung „Ach ja in Altenhagen" (1913) — das enge Leben deutscher Kleinstädte mit viel Humor, Ernst und Liebe darstellte, geriet zeitweilig auch in ein etwas seichtes Fahrwasser der Schriftstellerei. In dem Roman „Wie Truges seine Mutter suchte" (1909) ist das Kleinstadtidyll mit dem Knaben, dessen Vater starb und dessen Mutter in die Welt gelaufen ist, und das Bild des im Gefühlsüberschwang hin und her schwankenden Jünglings trefflich wiedergegeben; die Schilderung der Schlacht bei Eckernförde und des Wiederfindens

der in Schande lebenden Mutter sind von dramatischer Wucht; die Sehnsucht nach dem Glück wird hier zur Sehnsucht nach der verlorenen Mutter; doch jene Hoffnung auf Güte und Reinheit wird bitter betrogen. — Wieder heiteren Glanz zeigt „Monegund“ (1915), düster grübelnd und belanglos ist „Warum schwieg sie nicht?“ (1917), wie auch „Dämon Mutter“ (1917). Nennenswert sind auch die Romane „Momm Lebensknecht“ (1912), „Matthias Tedebus, der Wandersmann“ (1913) und als anspruchslose Volksliteratur „Das Pünktlein auf der Welle“ (1918). Etwas Versonnenes, Eingesponnenes, etwas Raaben Weisheit haftet allen diesen sonderbaren, aber echten Menschenkindern an. Ein farbiges Bild des mittelalterlichen Wismar entrollt „Claus Jesup“ (1918). Mit der Komödie „Das Kind“ (1909), sowie den drei einaktigen Komödien „Familie“ (1918) erzielte Enking auch einen Bühnenerfolg. — In der Kleinstadtsatire zeigt viel Schärfe und Witz Rud. Huch (geb. 1862) in den „Rübenstedtern“ (1910), und besonders von heiterem und ernstem Humor, von feiner Kinderpsychologie und Gesellschaftskritik zeugen die Entwicklungsromane „Die beiden Ritterhelme“ (1908) und „Die Familie Hellmann“ (1909), wenn auch in quälender Breite. Die jüdische Berliner Umwelt zeichnete mit Geschick und Glück Georg Hermann in „Jettchen Gebert“ (1906) und „Henriette Jacoby“ (1908); treffliche Einzelbilder bietet auch der Dienstbotenroman „Kubinke“; freilich wird auch hier alles durch die trübe Brille des Geschlechtlichen gesehen. Höheren Wert besitzen „Herzfeld“ (1912), „Heinrich Schön jr.“ (1916) und „Schnee“ (1920); feine, scharfe Zeichnungen enthalten „Sehnsucht. Ernste Plaudereien“ (1909). „Kleine Erlebnisse“ (1919), mehr Fontane als Raabe. Von dem talentvollen Wilhelm Hegeler (geb. 1870 in Berlin) glaubte man zeitweilig mehr als nur Unterhaltung erwarten zu dürfen. Seine in düsteren Farben der Leidenschaft gehaltenen, an Balzac und Dostojewski genährten, in die Tiefen der Seelenqualen hinabweisenden Romane „Ingenieur Horstmann“ (1900), „Pastor Klinghammer“ (1903), „Flammen“ (1905) — ein bedenklicher Schlüsselroman! —, „Frohe Botschaft“ (1910) sind, nächst denen von Ompteda, wohl die be-

deutendsten Unterhaltungsromane unserer Zeit, leider nicht mehr. In das Gebiet heiterer Satire gehören „Des Königs Erziehung" (1911), „Die Leidenschaft des Hofrat Horn" (1914) und die Novellen „Eros" (1913). — Als ernste Dichterpersönlichkeit, die in klugen und herzenswarmen Betrachtungen sich gerne ergeht („Das neue Glück", „Mehr Liebe!", „Sonne ins Leben!"), erscheint der Danziger Pfarrer Artur Brausewetter (geb. in Stettin 1864) auch in zahlreichen Romanen. „Der Herr von Borkenhagen" (1910) bietet ein treffliches Kulturbild aus Pommern, und in „Stirb und werde!" (1912) wird die Tragik des konsequenten Idealismus an dem Schicksal eines mehr ehrlichen als klugen Geistlichen dargestellt; auch hier ist die Umwelt lebendig gezeichnet. Der Hindenburg gewidmete Heimatroman „Wer die Heimat liebt wie Du" (1916) führt uns nach Ostpreußen und entrollt erschütternde Bilder aus dem Kriege. Noch bedeutender und fesselnder in Problemstellung wie in Ausführung sind die Gesellschaftsromane „Die große Liebe" (1918) und „In Lebensfluten, in Tatensturm" 1920). Jener findet in Karl Streckers (geb. 1862) „Pfeifenkönig" ein fesselndes Gegenstück, wo auch ein gerechtes Verständnis für Verbrechen, die aus edlen Motiven stammen, angestrebt wird. — Tiefe, aber schmerzliche Blicke in die Verbrecherpsyche lassen uns der Roman „Zwei Seelen" (1894) und die Novellen „Menschen, die den Weg verloren" (1906) tun, die den Berliner Gefängnisgeistlichen Wilhelm Speck (geb. 1861 in Großalmerode) zum Verfasser haben, fein und tief sind auch „Joggeli" (1907), „Das Quartett-Finale" (1910).

Durch einen philosophischen Einschlag suchte eine Zeitlang Felix Holländer (geb. in Leobschütz 1867) seine Romane emporzuheben, ohne besonderes Glück. Doch bleibt sein Hauptwerk „Der Weg des Thomas Truck" (1902) schon dadurch merkwürdig, daß in diesem Roman ungefähr alle Zeitprobleme angeschnitten und mehr oder weniger gelöst werden. Ernsthafter als in den oft gezierten Werken Holländers ist der philosophische Gehalt in den Schriften und Dichtungen von Wilhelm Bölsche und Bruno Wille, die in ihrer Lebensauffassung und symbolistischen Darstellungsart vielfach verwandt sind. Wilhelm Bölsche (geb. in Köln 1861),

der sich besonders als volkstümlicher Naturphilosoph (z. B. mit „Liebesleben in der Natur") einen Namen machte, verwertete in seinem Hauptroman „Die Mittagsgöttin" (1891) mystisch-naturphilosophische Ideen. Bruno Wille (geb. in Magdeburg 1860) trägt in dem Bestreben, die Wege zu einer modernen Religiosität zu weisen, in seinen „Offenbarungen des Wacholderbaums" (1901) und auch in dem historischen Roman aus dem Dreißigjährigen Krieg „Die Abendburg" (1909) wesentlich buddhistische Gedankengänge und Anschauungen vor. Obgleich aber Willes Schöpfungen auch von einer starken dichterischen Kraft zeugen, lassen sie doch auf die Dauer unbefriedigt und wirken leicht zu absichtlich. Der Dichter selbst ist noch zu sehr in den Problemen und Strömungen der Zeit befangen. Andere wieder belauschen und bespiegeln sich selbst und treiben einen wahren Götzendienst mit der Einsamkeit. So wird das Ich selbst in seinem rätselhaften Doppelwesen zum tragischen Problem bei Heinrich Steinitzer (geb. 1869) in dem Roman „Die Tragödie des Ich" (1912). Das Buch ist in seiner vielfach wundervollen Sprache, in der ganz eigenartigen Tagebuchform, in der unheimlichen Sicherheit, mit der das zwiespältige Innenleben zerfasert wird, berückend und bedrückend zugleich. Da wird das eigensüchtige, ewig grübelnde, skeptisch jeden Genuß, jede Freude zerpflückende Ich zum „Vampyr, der am Herzen sitzt und saugt und saugt" und die Seele zugrunde richtet. Eine humorvolle Zeitsatire ist die Erzählung „Der Monistenbund" (1912).

Zeitprobleme, freilich ganz besonderer Art, bilden auch den Hintergrund der Romane eines Dichters, der Ompteda zwar in vielem nahesteht, doch über ihn hinausschritt, indem er vom Gesellschafts- und Zeitroman zum großen Volksroman hinstrebte, des Oberlausitzers Wilhelm von Polenz (geb. 1861 auf Schloß Ober-Cunnewalde, gest. ebenda 1903). Während Ompteda den Beamten- und Offiziersadel zeichnete, schilderte Polenz in bedeutenden Bildern das Leben und die Verhältnisse des Landadels; er war überzeugt, daß der Adel nur durch die Einordnung in das frische Geistes-

leben der Gegenwart sich erhalten und verjüngen könne. — Nur eine kurze Lebensdauer war Polenz beschieden, aber rastlos hat er in dieser Zeit sich und sein Talent gebildet und erzogen. In jungen Jahren, als Student in Berlin, ließ er den Kreis der Friedrichshagener auf sich wirken, nicht ohne viel von ihnen zu lernen; dann trat er seinem ehemaligen Rittmeister, dem edlen Moritz von Egidy, in den von tief sittlichen Gedanken getragenen Bestrebungen um eine Erneuerung der Religion tatkräftig zur Seite; wenige Jahre vor seinem Tode unternahm er noch eine Reise nach Amerika und veröffentlichte über sie ein treffliches, aufschlußreiches Buch; die heimischen sozialen Verhältnisse verfolgte er von seiner lausitzischen Besitzung aus mit scharfem Auge. Wie er die Strömungen der Zeit offenen Blicks und warmen Herzens auf sich wirken ließ, so strebte er auch in seinen Dichtungen danach, klärend und fördernd auf seine Zeit zu wirken. In seinem ersten großen Roman „Der Pfarrer von Breitendorf“ (1893) stellte er den Gegensatz zwischen edlem, freiem Menschentum und der Kleinlichkeit und Armut ererbter konfessioneller Vorurteile dar. Vortrefflich sind Land und Leute der Lausitz gezeichnet, während die Behandlung des aufgeworfenen Problems selbst noch nicht künstlerisch reif ist. Das Meisterwerk des Dichters ward sein nächster Roman „Der Büttnerbauer“ (1895), eine Dichtung, die an einem tragischen Beispiel den typischen Untergang des älteren Kleinbauerntums vor dem Ansturm der modernen Industriewirtschaft darstellt. Der Großbauer Traugott Büttner hat den größten Hof im Dorf, doch dieser wird mehr und mehr mit Hypotheken belastet, denn der Bauer schreitet nicht mit der Zeit fort, scheut sich vor Drainage, künstlichem Dünger und Maschinen und beharrt zähe beim Alten. Die nachbarlichen Wälder und Felder des Grafen schnüren seinen Hof immer enger ein, doch sogar für ihn selbst wenig brauchbare Teile seines Bodens will er nicht verkaufen. Durch Schroffheit zieht er sich auch den Haß seines Schwagers zu und fällt schließlich wucherischen Stadtjuden in die Hände. Das Verhängnis bereitet sich vor. Mit dem Sohne ist er auf seinem Acker. „Es kam wie ein großes

dunkles Gespenst über die Felder gehuscht, ohne Beine und doch schnellfüßig — der Schatten einer treibenden Wolke. Es löschte allen Glanz von den Ährenwellen, es wischte die Farbenpracht der bunten Fluren aus, es legte sich wie ein düsterer Ton über alles. Der Schatten eilte über Haus und Hof, über die Feldmark in ihrer ganzen Breite, dem Walde zu." — Noch einmal läßt der Graf ihm den Verkauf des Ganzen anbieten. „Sahn Se den Misthaufen durte?" entgegnet der starrköpfige Bauer, „lieber durt drusse verrecken, aber's Gutt gah' ich nich har!" — Der Alte wird immer verkehrter und gerät mit aller Welt in Zwist. „Es gab ein Schreckgespenst, das ihm im Nacken saß, ein Werwolf, der ihn ritt, daß er, halb wahnsinnig, nicht mehr wußte, wo ein und aus." Die Juden ziehen die Schlinge zu, in der sie ihn gefangen haben. Das Bauerngut kommt unter den Hammer. Der eine Sohn geht im Trunk unter, der andere schlägt sich in der Fremde mühsam durch und wird in die sozialistische Bewegung hineingezogen; als er wiederkehrt, ist das ganze Bauerngut zerstückelt, ausgeraubt, Scheune, Keller, Stall leer; der Alte ist stumpf; die eine Schwester ist in der Großstadt auch heruntergekommen bis zur Dirne. Dem alten Büttner hat man noch eine Dachkammer gelassen. Schließlich kommen Bauleute und treiben ihn von einem Winkel in den andern. Er war wie ein altes Tier, dem aus Gnade das Leben gelassen wird. Schließlich macht er ein Ende und erhängt sich. — Das Alte stürzt, und Neues kommt herauf: das ist nun einmal der Gang des Schicksals. Wer sich in seine Zeit nicht hineinfügt, wer am Althergebrachten mit Starrsinn festhält, der geht unter, wie hier der Kleinbauer. Ebenbürtig reiht sich diesem Bauernroman der Junkerroman „Der Grabenhäger" (1899) an. Hier ruft der Dichter seinen Adelsgenossen das alte Faustwort zu: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!" Ein schlichter Edelmann, der sich vor der Arbeit nicht scheut, der aus der Vergangenheit nicht bloß Rechte, sondern auch Pflichten für die Zukunft ableitet, wird der Segen seiner engeren Heimat und seines weiteren Vaterlandes.

Die Trilogie: „Der Pfarrer von Breitendorf", „Der Büttnerbauer" und „Der Grabenhäger" umschließt in voller Lebenswahrheit der Kulturbilder und mit ergreifender Tragik das Leben auf ostelbischem Lande, wie es der Geistliche, der Bauer und der Junker führen. In den städtischen Ehe- oder Gesellschafts- oder Literaturromanen: „Thekla Lüdekind" (1900), „Liebe ist ewig" (1900), „Wurzellocker" (1902) hat Polenz nicht ganz dieselbe Farbenechtheit und hinreißende Kraft erreicht. In ihnen herrscht mehr der denkende und grübelnde Verstand als die schöpferische Phantasie; viel Reflexion und Beschreibung drängen sich vor. Den ernsten, hohen Zielen zustrebenden Geist verraten aber auch diese Schöpfungen ebenso wie die Gedichte und Gedanken, die unter dem Titel „Erntezeit" (1904) aus dem Nachlasse des Frühverstorbenen herausgegeben wurden. — Was vor allem den Polenzschen Romanen einen wohl noch lange anhaltenden Wert verleiht, ist weder die immerhin stark naturalistisch beeinflußte Darstellung noch die mit einem Tropfen demokratischen Öls gesalbte Weltanschauung des adeligen Verfassers, sondern es ist der Duft heimatlicher Natur, der feine Reiz des dem Dichter vertrauten heimatlichen Lebens; die gaben seinen Werken eine Frische, der sich kein Leser entzieht.

Polenz fand sich ohne Absicht auf einem Wege, den bald eine ganze Richtung einschlug, um eine Gesundung der an einem geistlosen Naturalismus krank gewordenen Kunst herbeizuführen. Immer mehr machten sich gegenüber der von fremden Einflüssen beherrschten Dichtung der Jüngstdeutschen auch wieder die nationalen und heimatlichen Regungen geltend, für die man nun das klingende Schlagwort „Heimatkunst" erfand. Nach dem krampfhaften Suchen und dem naturalistischen Experimentieren des letzten Jahrzehnts kam wieder ein Wunsch nach Ruhe über die Gemüter, eine Sehnsucht nach Einfachheit und Ursprünglichkeit. Die Gefahr bestand allerdings für die neue Heimatdichtung, daß sie vor dem großen Zuge, der auf allen Gebieten die Zeit durchflutete, das Auge verschloß, daß sie aufhörte, der gesteigerte Ausdruck des

modernen Lebens zu sein. Dieser Gefahr entgingen in der Tat nicht alle Vertreter der neuen Heimatkunst. Jedoch verleugneten wenigstens die talentvollen unter ihnen auch nicht ganz die Einwirkung der naturalistischen Schule, der sich nun einmal kein wirklicher Dichter der letzten zwanzig Jahre ganz zu entziehen vermochte.

Ein besonderes Verdienst um die Heimatkunstbewegung erwarb sich, wie schon früher bemerkt, wenigstens theoretisch, der von edelster Begeisterung erfüllte und mit seinem Idealismus kräftig wirkende Elsässer Friedrich Lienhard (geb. 1865 zu Rothbuch im Elsaß), der Herausgeber der „Wege nach Weimar", durch seine Schriften „Wasgaufahrten" (1895), „Los von Berlin" (1900), „Neue Ideale" (1901), „Thüringer Tagebuch" (1903). Mochte dem hochgesinnten und hochgestimmten Manne es auch bisher versagt sein, dichterisch Vollgültiges und Bleibendes zu schaffen, so haben doch seine mannigfachen, von werbendem Idealismus erfüllten Schriften einen starken Widerhall im deutschen Volke gefunden; das bewies ihm zum 50. Geburtstage auch das Buch „Friedrich Lienhard und wir" (von E. W. Gierke 1915). — Der Kulturroman „Oberlin" (1911), der auf Grund umfassender Studien und mancher Memoiren und Briefe der Zeit uns in das Elsaß zur Revolutionszeit führt, bietet manches Schöne im einzelnen neben behaglich epischer und ethischer Grundstimmung, meistert aber doch nicht immer das Stoffliche zu echt künstlerischer Gestaltung und Verdichtung. Diese fehlt auch dem Roman „Westmark" (1918), der mehr ein in heftiger Erbitterung hingeworfenes Tagebuch ist. Reflektierender Theoretiker blieb im wesentlichen auch der gleichfalls um die Heimatbewegung wohlverdiente Adolf Bartels (geb. 1862 in Wesselburen). Der historische Roman „Die Dithmarscher" (1898) stellt die Heimatkämpfe (die Schlachten von Hemmingstedt und Börnhöved und an der Hemme) fesselnd dar, und der Roman „Dietrich Sebrandt" (1899) hat die freiheitliche Bewegung und die schleswig-holsteinische Erhebung zum Gegenstande. Bartels ist eine scharfkantige, in Einseitigkeit und Selbstüberschätzung verrannte Persönlichkeit; gleich einem alten Buß-

prediger zieht er gegen die Schäden der Zeit, vor allem das Judentum und Andersmeinende mit kriegerischer Derbheit zu Felde.

Unter den Niedersachsen fand die gesunde Heimatkunst überhaupt ihre bedeutendsten Vertreter. Schon lange, ehe das Schlagwort aufkam, schrieb hier Heinrich Sohnrey (geb. 1859 bei Göttingen), der wackere Nachfolger der alten Schatzhüter unseres Volkes — wie Claudius, Hebel, Arndt —, seine schlicht volkstümlichen Heimat- und Bauernromane: „Die Leute aus der Lindenhütte" (1886—87), „Die hinter den Bergen" (1894), „Der Bruderhof" (1897), „Rosmarin und Häckerling" (1900), „Im grünen Klee — im weißen Schnee" (1903). Tiefe Kenntnis des Volkstums und knappe, ungekünstelte Darstellung verbinden sich in diesen Dorfgeschichten, in die auch das Licht heiteren oder grotesken Humors hineinspielt und aus denen ein Strom frischer Landluft uns entgegenweht. Ebenso gesund und zugleich anmutreich und drollig sind die „Musikantengeschichten" (1897) von Karl Söhle (geb. in Ülzen 1861) und deren Fortsetzung „Musikanten und Sonderlinge" (1900), Volksbücher, die lange nicht genug bekannt sind. Paul Burg (geb. 1884) führt uns in dem Roman „Die Wetterstädter" (1912) mit farbigen Bildern durch die Jahrhunderte einer Bauernfamilie, mit seiner „Gräfin Königsmarck" (1919) in die galante Zeit Augusts des Starken und in das Kaufmannsleben mit dem „Goldenen Schlüssel" (1918), in die Welt ‚Goethe' „Alles um Liebe" (1921). Diedrich Speckmann (geb. 1872, „Heidjers Heimkehr", „Heidehof Lohe", „Die Heideklause" u. v. a.) und Hermann Loens (geb. 1866, gefallen im Felde Herbst 1914, „Mein grünes Buch" 1901, „Mein braunes Buch" 1906, „Der Werwolf", „Der letzte Hausbur", „Dahinten in der Heide") erschließen uns mit schärfster und zugleich stimmungsvollster Anschauung die Welt der heimatlichen Heide. Am tiefsten läßt uns Loens in sein zwiespältiges Seelenleben hineinblicken in dem Roman „Das zweite Gesicht", zu dem die eine der beiden geliebten Frauen Swaantje Swantenius die Erläuterung schrieb in dem Roman „Hermann Loens und die Swaantje" (1920). — Ausgereifter als Künstler sind die großen norddeutschen Heimatdichter Timm Kröger und Gustav Frenssen.

Wer sich der Bilder neuerer dänischer Maler oder, um in Deutschland zu bleiben, der seit 1885 vielgenannten Worpsweder Schule erinnert, dem ist auch der Charakter der Krögerschen Dichtungen gegenwärtig. Treuehrliches Naturstudium und phrasenlose Schlichtheit, die von Herzen kommt und zu Herzen geht, zeichnen jene Bilder aus; sie sind wie ein Hauch, wie ein Ton: sanfte Hügel umsäumen ein welliges Gelände; dort schimmert ein Buchenwald, dort Kleefelder und Wiesen; hier weiden Kühe auf der Düne in scharfer, kalter Luft; hier zieht sich eine Landstraße hin, grau und eintönig, müde; aus einer Bauernstube schimmert ein Licht, oder Mondesstrahlen huschen scheu über einen Weiher. Die Dämmerung und der Herbst sind Lieblingsmotive für diese beschauliche, gemütvolle Kunst.

Derselbe tiefe Reiz, der bei diesen Malern über Marsch und Moor, Heide und Geest gebreitet ist, liegt auch über den stillen, feinen Skizzen und Novellen Timm Krögers. In Haale unweit Rendsburg in Holstein 1844 als Bauernsohn geboren, kam Kröger erst spät zum Studium der Rechte; er war zuletzt Rechtsanwalt in Kiel und wurde erst Dichter, nachdem Detlev von Liliencron ihm Mut gemacht hatte; erst seit 1903, wo er seine Ämter niederlegte, floß seine Dichtung reicher; er starb 1918. Kröger ist in Wahrheit „ein Eigener", mag er auch von Storm und Keller und Turgenjew gelernt haben. Schon in seinen frühesten Werken, in den kleinen Bildchen: „Eine stille Welt" (1889), „Die Wohnung des Glücks" (1897), „Hein Wieck" (1899) und in der ausgeführteren, mehrfach umgeschmolzenen Novelle „Der Schulmeister von Handewitt" (1893) zeigt sich des Dichters zartes, feinfühliges Wesen. Es ist ein liebevolles, träumerisches Hineinhorchen in das stille Leben und Weben der Natur in Wald und Heide, ein Sichversenken in das Geheimnisvolle, das die Dinge umschwebt, ein Lauschen auf die Seelenregungen seltsamer, herber, wortkarger, verschlossener Menschen, eine Mystik, die in jeder Landschaft ein über dem Zufälligen erhabenes Wesen entdeckt, das mit schmerzlich glücklichem Lächeln den Betrachter anschaut. Kröger hat nicht die tiefe lyrische Kraft Storms, nicht den temperamentvollen, stürmischen Drang Liliencrons, und doch strömt eine Fülle von

Lebensgefühl aus seiner Dichtung auf den Empfänglichen über. Im „Schulmeister von Handewitt", der Romantisches — die Liebe eines „Eigenen" zu einer unglücklichen Gräfin — mit derber und drastischer Schilderung bäuerlicher Wirklichkeit verbindet, ist noch manches nur andeutend, vieles bruchstückartig, ebenso in den „Leuten eigener Art" (1904), die uns scharf gezeichnete, lebenswahre wunderliche Käuze von verhaltener, stille brütender Phantasie vorführen. Das geschlossenste Werk Timm Krögers, ein kleines Meisterstück, ist die Novelle „Um den Wegzoll" (1905); hier ist alles rund und gesund, kernig, knapp und satt. Die Novelle behandelt das alte Thema, den Streit zweier Bauern um ein Nichts; aber alles ist mit besonderen Augen geschaut und mit besonderer Kunst entworfen: Land, Leute, Volkscharakter und der Konflikt, seine Ursachen, seine Entwicklung, sein Höhepunkt und seine Lösung.

Alle Schöpfungen dieses Dichters, jetzt in sechs Bänden vereinigt, zeugen von glücklichstem Humor und feiner Seelenkunde, namentlich die im Kleinen so feinen, so reizvollen Skizzenbändchen: „Heimkehr", „Mit dem Hammer" (1906), „Aus alter Truhe" (1908) und „Das Buch der guten Leute" (1908), „Des Reiches Kommen" (1909), „Daniel Dark" und „Dem unbekannten Gott" (1913). Echte, nachdenkliche, von Heideluft umwehte Menschen gehen an uns vorüber.

Von derberer, weit mehr epischer Begabung als der lyrische Kröger ist Gustav Frenssen (geb. 1863 zu Barlt in Süderdithmarschen, 1892—1902 Pfarrer in Hemme in Holstein, seitdem als Schriftsteller in Meldorf, dann in Blankenese, jetzt wieder in Barlt lebend). Der Natur und dem Leben seiner Heimat verdankt Frenssen seine beste Kraft. Die Heimat, die Heide und das Meer würdig zu feiern, das war von Anfang an seine Sehnsucht. „Die deine Meere nicht sahen, Heimat, kennen dich nicht. Sie kennen deine Größe nicht. Wer durch deine Wälder und Heide wandert und in deine Seen blickt, liegt an deiner Brust; er sieht deiner Augen Leuchten, deines Leibes Pracht, dein Atmen. Aber da draußen auf den Wellen, vom frischen Wind umweht, da sah ich dich ganz, von den weißen Füßen bis zum dunklen Scheitel, in deinem schweren Mantel von schillernden,

rieselnden, rauschenden Wellen, mit den weißen Borden der Brandung. Da war es, wo du sagtest: Singe ein Lied von mir! ... Wer dein Lied singen könnte, du schönes, stolzes Heimatland, und dessen, der über dir wachte!" So spricht Heim Heiderieter in den „Drei Getreuen". Ein Lied will Heim singen „von Sünde und Sorge, Heimat und Vaterland, treuer Liebe und ehrlicher Arbeit; so recht Deutsches und Einfaches, wie Reuter und Freytag geschrieben haben, so etwas für das ganze große Volk, was der Gebildete gern liest und auch der einfache Mann". Dies „Lied" zu schreiben, ist Frenssen gelungen.

In seinem Erstlingswerk „Die Sandgräfin" (1896) gibt der Dichter noch wenig Eigenes; er arbeitete nach der üblichen Marlittschen Romanschablone. Einen großen Fortschritt bedeuten schon „Die drei Getreuen" (1898), aber die Fülle der Gestalten und somit die Ungleichmäßigkeit des Interesses stört. Dies Werk ist noch mehr gemacht als urwüchsig gewachsen; doch auch hier schon begegnen uns Menschen von Fleisch und Blut wie bei den Mustern Freytag und Raabe und Dickens und Szenen von packender Gewalt; auch hier bewundern wir schon die große lyrische Stimmungskunst Frenssens, die sich sicherlich an Storm geschult hat, und die kraft- und saftvolle, bildkräftige Sprache, die sich an Bibel und Märchen bildete, jedoch die Gewalt des Eigenen behauptet. Und wie leibt und lebt die Natur, die heimische Erde, das heimische Meer! Sein volles Können entfaltete Frenssen in „Jörn Uhl" (1901). Ein kleiner Fleck Erde in Dithmarschen ist es nur, den die Erzählung umspannt, und doch eine ganze Welt, die das Menschendasein in seinen Höhen und Niederungen widerspiegelt, eine Welt, fremd für die meisten Leser, wie für den verwöhnten Städter eine kahle Dorfkirche ohne Schmuck und Zierat, ohne Firlefanz und Prunk, die für den tiefer Schauenden so beschaulich und erbaulich ist. Der Held ist zwar nur ein schlichter Bauernbursche, aber ein echtes, kerniges Menschenkind; keine Falte seiner Seele bleibt uns verborgen in all dem Wandel der Jahre, im Wechsel von Weichheit und Herbigkeit, in einem Leben zwischen Sorgen und Särgen, das eitel Mühe und Arbeit ist und an den Abgrund der Verzweiflung

führt und doch den tiefen, geraden Sinn dieses Friesen und den Nacken des stolzen Bauern nicht brechen kann. Große Kunst entfaltet der Dichter auch in der Gestaltung zahlloser Nebenpersonen und reizvoller Episoden, die den Strom der Handlung wohl hemmen, die man aber doch nicht missen möchte. Von wie unwiderstehlichem Zauber umflossen sind Lina Tarn, die „singige" Magd, die Jörn zur Gattin wählt, und der von Humor umleuchtete Thieß Thiessen, der „Siebenschläfer"! Daß wir mit Jörn und den Menschen, die ihn umgeben, gleich wie mit Bekannten und Vertrauten leben, das beweist ihre Echtheit, mögen im einzelnen auch nicht alle ihre eigene, sondern die Sprache des Verfassers reden. Der Schluß des Werkes befriedigt und überzeugt nicht völlig; wir würden Jörn lieber erstarken sehen auf seinem eigenen Boden, als Bauer, nicht als Ingenieur. Doch die Kraft der Erzählungskunst reißt uns fort und läßt alle Bedenken vergessen.

Das nächste, minder erfolgreiche Werk Frenssens, „Hilligenlei" (1905), zeigt ihn nicht bloß als Heimatdichter, sondern als Problemdichter. Es ist ein Buch der Unruhe, des Sehnens und Hoffens, des Kampfes und des Sturmes. Um das Recht der Sinnlichkeit, um eine Erneuerung der Sittlichkeit, zumal der erotischen, und der Gesellschaft, um eine Wiedergeburt der Religion im Geist und in der Wahrheit, um nichts Geringeres müht sich das Buch. Es ist sicherlich aus der tiefempfindenden Seele des Dichters hervorgegangen, der das Elend in der Kirche und die Gleichgültigkeit der Gebildeten ihr gegenüber mit Schmerz wahrgenommen hat. Aber die schwierigen Probleme kann er weder lösen noch hat er die künstlerische Kraft, sie in jene Höhe zu heben, wo sie rein dichterisch wirken. Die Tendenz des Sozialethikers, der den Menschen für sich selbst, mit seinem Gewissen, zum einzigen Richter über sein Tun machen möchte, sieht zu deutlich durch die Handlung hindurch. Die Dichtung ist jedoch kein Feld für den Reformator oder Agitator, die Kunst ist nicht die Tribüne für den Volksredner. So bleibt etwas Unausgeglichenes, Unkünstlerisches an dem Werke haften, so tapfer und schön es in vieler Hinsicht ist. — Das Städtchen,

das weniger ein „hillig" Land als ein Ort voll Narren ist, und seine Bewohner, die an die alte Verheißung glauben, es solle ihnen einst ein Erlöser kommen, und die „Hilligenlei" — das heißt Land des Glückes — in verschiedenen Formen suchen, sind vom Bürgermeister bis zur Hebamme hinunter farbenecht und farbensatt gezeichnet, besonders die Kinder und die Frauen. Erst nach und nach freilich wird es uns offenbar, daß Kai Jans der Held des Romans ist; mit einem Werke will er dem deutschen Volk die Wege zur geistigen Wiedergeburt weisen und beginnt zunächst, in den Evangelien zu suchen, wo das wahre Hilligenlei liege, und bestrebt sich nun, das Menschenbildnis Jesu zu entwerfen, voll Bangens und Zagens, ob er auch recht tue, wenn er den Glauben von Millionen antaste. Dieser Schluß des Romans ist leider noch verfehlter als der des „Jörn Uhl". Er mündet in eine theologische Streitfrage ein.

Von weit ansprechenderer Seite gab sich Frenssen in seinem nächsten Buche: „Peter Moors Fahrt nach Südwest" (1906). In Form eines Feldzugsberichtes, der sich auf tatsächliche Berichte eines Südafrikakämpfers stützt, schildert er, was dort, im fernen Afrika, ein dithmarsischer Handwerkerssohn erlebte. Mit farbiger Gegenständlichkeit, ohne Reflexionen und ohne Empfindsamkeit gibt er die fremdartigen Erlebnisse wieder und hat damit in Wahrheit ein großes Kunstwerk geschaffen. Unwiderstehlich packen uns die Bilder von den Leiden und Durstqualen der wackeren Krieger, die, umlauert von tückischen und geschickten Feinden, in Sand und Dorngestrüpp dahinziehen. Wie das mahnende Gewissen seines Volkes deckt hier ein großer Dichter die Schuld jener Dankbarkeit auf, die von Teilnahmlosigkeit bis dahin verschüttet war.

In seinem folgenden Roman „Klaus Hinrich Baas" (1909) führte uns Frenssen einen der Männer vor, „die in unserem aufstrebenden Volke, so zahlreich von unten herauf durch arbeitsgierigen Willen hochgekommen, weit im Lande die Webstühle sausen und die Hämmer schlagen machen, Arbeit und Geld ins Land schaffen und ihrem unbändigen Arbeitsdrang, ihrem leidenschaftlichen

Trieb, Pläne zu ersinnen und mit zäher, heimlicher Klugheit auszuführen, Macht und Ansehen zu gewinnen, bis in den Feierabend und bis in den Sonntag nachgehen, ohne Ruh". Aus der Dumpfheit der Niederung gelangt Klaus Hinrich, der Sohn eines Arbeiters, durch zähe Ausdauer zur Höhe, aus „dummlichem und hochfahrendem Idealismus zur Nüchternheit und Klarheit". Das Erwerben von Geld als der Grundlage aller Macht steht ihm in erster Linie. War Jörn Uhl ein nachdenklicher Gottsucher und Sterngucker, so ist und bleibt Klaus Hinrich ein Gott und der Kirche entfremdeter, nur auf sich selbst sich stellender, klug berechnender Mann. „Es ist genug, daß wir fest auf der Erde stehen und das Gute wollen; es kann einem Menschen nichts geschehen — und geschähe das Furchtbarste —, was stärker und größer wäre als sein guter Wille." Das ist seine Weisheit, zu der er als Großkaufmann gelangt, eine kühle Weisheit, vor der auch der Leser kühl bleibt. Mag daher auch das Bild, das er uns von der Welt und dem Leben entwirft, den Einbildungen und Wünschen unserer Phantasie nur wenig entsprechen, der große, entschlossene Zug zur Echtheit und Wahrheit zwingt uns Bewunderung ab. — Die darauf folgende Schöpfung Frenssens trägt den Titel „Der Untergang der Anna Hollmann" (1911). Es ist eine Schiffer-, aber vor allem auch eine Gottsucher-Erzählung. Ein trotziger Junge ist der Jan Guldt, herb die Enttäuschung, die er an seiner — dabei doch unschuldigen — Liebsten erlebt; er geht auf See, auf die „Anna Hollmann", obwohl die Mutter seinem Hirn den Satz eingeprägt hat: Alles Böse kommt von den Hollmanns, diesen Leuteschindern und Blutsaugern, die ihre Matrosen auf schwimmende Särge verladen! Sie haben den Großvater Guldt und den Vater auf dem Gewissen. — Warum gedeiht das Böse? Diese uralte Frage martert den Jan Guldt. Gibt es keine Gerechtigkeit? — Bei dem Untergang des Schiffes, den er überlebt, hat er wunderbare Visionen. Aber seinen Gott findet er nimmer. Lange lebt der Gerettete ein Schein- und Schattenleben. Allmählich erwacht er. Er sieht auch seine Jugendliebe wieder. Aber er erscheint ihr fremd und seelenlos. — An die

tiefsten Fragen rührt auch dies Buch Frenssens. Aber es bleibt auch hier etwas Unausgeglichenes, wie im Stil, so im Inhalt, trotz des ein- und umbiegenden Schlusses; die Wirkung wäre einheitlicher und stärker, wenn Jan Guldt in seinem Dämmerzustande uns entschwunden wäre. — Die „Epische Erzählung Bismarck" (1915) verzerrt trotz starker Einzelschönheiten das Bild des Helden, der mehr als Hagen denn als Siegfried erscheint; sie war aus eigener innerer Not und aus Zorn geboren, aber sie leuchtete auch grell in die dämonische Tragik Bismarcks und Deutschlands zugleich hinein. — Die etwas breite Geschichte „Die Brüder" (1917) erzählt, wie die Glieder einer durch Eigensinn und Mißtrauen und sonderbarste Geschehnisse zerspaltenen Familie sich in der Not des Krieges wieder zueinander finden. Die Charakteristik (z. B. des Pastor Bolsen und der Hupke Suhl) verrät feinste Kunst und tiefste Seelenkunde; ein glänzender Versuch ist die Schilderung der Skagerrakschlacht. — In dem gehaltreichen Bekenntnisbuche „Grübeleien" (1920), tagebuchartigen Aufzeichnungen, von 1890—1905, fallen helle Schlaglichter auf Land und Leute, auf Zeitseele und Dichterstreben, voll feinsten Reizes in ungeschminktester Ehrlichkeit und Offenheit, und nicht das Schlechteste sind kurze eingestreute Erzählungen. — Der Roman „Der Pastor von Poggsee" (1921) erzählt wohl etwas langatmig und redselig die Erlebnisse eines holsteinischen Pfarrers in Kriegs- und Revolutionszeit, er greift aber auch mit seiner tiefen Menschenliebe, die alles Irren versteht, dem Leser ans Herz. Mag das Sexuelle auch hier bisweilen gar zu unverblümt sich vordrängen, die Not, die darin liegt, beschäftigt nun einmal Frenssen seit Anbeginn. Prächtige Gestalten sind der Bischof und der gerade und aufrecht durch schwerste Schicksalsschläge hindurch seinen Weg gehende Pastor selbst; seine Schlußrede sollte in Hunderttausenden von Herzen Widerhall finden, dann würde es besser um unser Vaterland stehen. Und die Art, wie hier am Ende in einem Volkskreise durch Umsicht und Einsicht wieder Ordnung geschaffen wird, das kann nur volkserzieherisch günstig wirken. — Eine sehr liebevolle, etwas breite Charakterzeichnung widmete

Wilhelm Alberts dem Dichter: „Gustav Frenssen“ (1922). — Ein Lichtblick in dunkler Zeit ist nicht nur die Gestalt Waldemar Bonsels selbst (geb. 1881 in Ahrensburg i. Holst.), sondern auch die weite Verbreitung seiner Bücher; denn diese dienen nicht dem Tagesgeschmack, sondern der Zeitlosigkeit in einer Naturmystik und in einer Menschenpsychologie und in einer Sprachgewalt, wie sie nur Auserlesenen gegeben ist. Schon in dem Erstling „Ave vita“ (1906) trat die scharfe und liebevolle Naturanschauung leuchtend hervor; „Mare, die Jugend eines Mädchens“ (1907) war ein zartes Seelengemälde voll innigster Naturbeseelung und nach Stormscher Art mit leiser Kraft des Andeutens und Verschweigens keuschen Liebeslebens. In dem Roman „Blut“ (1909) handelt es sich um den Kampf eines streng religiös erzogenen Mädchens gegen den Dämon Liebe, in dem Roman „Der tiefste Traum“ (1911) um die Seelennot, in die ein Pfarrer durch die Liebe gerät, die halb als ein Rausch, halb als ein Mysterium ihn überfällt und zermürbt. Schon hier schwingt die rhapsodische Prosa in Musik, und es leuchten die Farben in hellem Glanz. Doch erst mit den entzückenden Kinderbüchern „Die Biene Maja und ihre Abenteuer“ (1912) und „Himmelsvolk“ (1915) und mit dem Roman „Das Anjekind“ (1913), der den Naturmythos wieder wundervoll gestaltet und Vaterherz und Tochterseele als eins offenbart, fand sich Bonsels aus allem Spielerischen zu sich selbst. Sein Nährboden ist und bleibt immer die Natur, ein wahrhaft religiöses Gefühl für Baum und Wind und Sonne, für Düne und Meer, für Tier und Mensch, und gerade für die Irrenden und Verzagten und Verjagten. Davon zeugt das Buch „Menschenwege“ (1918), fortgesetzt durch das freilich hinsichtlich himmlischer und irdischer Liebe unausgeglichene, aber im einzelnen wundersam bannende Werk „Eros und die Evangelien“ (1920). Die Meeresschilderungen im zweiten Teil sind von unsagbarem Zauber umflossen. Einen Höhepunkt in unserm Schrifttum bedeutet „Indienfahrt“ (1916); alles leuchtet hier in Farbenpracht und ist von stärkstem Lebens- und Weltgefühl beseelt, fernab von den landläufigen Reiseberichten; selbst Gjellerups „Weltwanderer“ und „Pilger Kamanita“

treten davor in Schatten. Auch die epische Dichtung „Don Juan“ (1919) bietet des Schönen die Fülle, ohne freilich die Größe des Stoffes durch kongeniales Temperament zu bezwingen. Was durch alle Werke Bonsels' hindurchzittert, das ist ein religiöses Sehnen nach Einheit zwischen Gott und Welt, Ich und Du, Mensch und Tier, Sein und Tun, Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit.

Wie Bonsels führt uns ins Ausland auch Traugott Tamm (geb. in Eddelak 1860, lange Zeit in Bukarest lebend) mit dem Roman „Gul Hanum“ (1908), der ungewöhnliche Kraft der Charakterschilderung verrät; vorausgegangen waren „Im Lande der Jugend“ (1905) und „Im Lande der Leidenschaft“ (1906). Großartig zu fabulieren und seine Erzählung mit köstlichem Humor zu würzen versteht auch Wilhelm Poeck (geb. 1866); das Beste erreichte er in dem Roman „In de Ellernbucht“ (1906). Feine und scharfe Silhouetten aus dem holsteinischen Bauernleben zeichnete Ives Kruse (geb. 1865 in Ruhwinkel) in seinen „Schwarzbrotessern“ (1900). Früh sanken vielverheißende Talente mit den beiden Schwestern Claudine (geb. 1859, „Melodien der Liebe“ 1906) und Dora Staack (geb. 1855 in Ditmarschen, „Gewitter“ 1906) ins Grab. Kröger führte sie in die Literatur ein; als die eine infolge eines Unfalls starb, folgte ihr die andere in den selbstgewählten Tod (1910). Ungemein fruchtbar in Strand- und Hallignovellen und Romanen ist Wilhelm Lobsien (geb. 1872); ich hebe die Romane „Der Halligpastor“ und „Landunter“ hervor, wo das Eindringen städtischer Kultur in die schlichten Inselverhältnisse das Thema für tragische Verwicklungen bietet. Lobsien versteht echte, kernige nordische Menschen vortrefflich auf die Beine zu stellen, auch in Nordseemärchen den rechten Ton zu treffen („Ekke Nekkepenn“ 1918). Des Rostockers Max Dreyer Novellen und Romane bezeugen gute Menschenkunde und feinen Naturssinn („Ohm Peter“, „Strand“) und hohe vaterländische Gesinnung („Der deutsche Morgen“ 1915, „Die Siedler von Hohenmoor. Ein Buch des Zornes und der Zuversicht“ 1922). Farbenechte Seemannsgeschichten lieferte Herm. Horn (geb. 1874 in Flensburg) mit „Meer und Watersen“ (1917), „Die Mannschaft des Äolus (1918).

In Gorch Fock (geb. 1880) verlor die niederdeutsche Dichtung in der Skagerrakschlacht 1916 eine starke Kraft; „Seefahrt is not“ und die tiefgrabenden Betrachtungen seines Kriegstagebuches („Sterne überm Meer“) bilden sein Vermächtnis. Hoffnungen erweckt sein jüngerer Bruder Rudolf Kinau mit novellistischen Skizzen („Steernkiekers“ und „Blinkfüer“). Zum Volksschriftsteller im besten Sinne des Wortes berufen erwies sich Wilhelm Scharrelmann (geb. 1875 in Bremen) mit seinem köstlichen Bubenroman „Piddl Hundertmark“ (1912) und in den „Geschichten aus der Pickbalge“ (1916) und „Rund um St. Annen“ (1919); eine Probe anmutigster und innigster religiöser Dichtung ist „Jesus der Jüngling“ (1920). Mitten in deutsche Heimat und deutsche Heide und deutsche Not hinein stellt Jesum der Lübecker Eilhard Erich Pauls (geb. 1877) in dem Roman „Der Wolfshof“ (1920). Ein anderer Lübecker Schulmann, Otto Anthes (geb. 1867), schuf einen lesenswerten Entwicklungsroman „Heinz Hauser“ (1913), ein starkes Drama („Don Juans letztes Abenteuer“) und sehr feine „Lübische Geschichten“ (1920), voll zarten Humors. Eine heitere Gemütsart bekunden auch die Werke Julius Havemanns (geb. in Lübeck 1866): „Der Ruf des Lebens“ (1913), „Schönheit“ (1914), „Glücksritter“ (1916), „Die Göttin der Vernunft“ (1919), und bei dem kindlich naiven und fröhlichen Märchenerzähler Max Jungnickel (geb. in Saxdorf 1890) weiß man nicht, ob Andersen und Jacobsen oder Schubert und Spitzweg mehr teil an ihm haben („Trotz Tod und Tränen“, „Vom Frühling und Allerhand“ 1916, „Aus der Mappe eines Wanderkopfes“, „Himmelsschneider“, „Peter Himmelhoch“, „Menschen auf der Himmelsstraße“ 1921, „Der Puppenspieler auf der Blaumeise“ 1922). Mit trefflicher Schulung verbindet Jungnickel ein goldenes Gemüt, aber er muß sich hüten, in Manier und ins Süßliche herabzugleiten. Eine zarte Strichelkunst mit lyrischem Einschlag von starker Innerlichkeit verrät L. Bäte („Mondschein und Giebeldächer“, „Feldeinsamkeit“ 1919, „Das ewige Vaterland“ 1922, „Die Reise nach Göttingen“); er ist bestrebt, echte Heimatbücher, sei es des engeren niedersächsischen Lebens, sei es des weiten deutschen Vaterlandes, zu schaffen, von der

Kleinstadt oder dem Pfarrhaus oder Schulhaus oder Nachtwächterleben. Möge in Bäte ein Mörike Niedersachsens erstehen! — Ein pommerscher Idylliker erschien in Karl Demmel („Aus stillen Winkeln", „Aus einer kleinen Stadt" 1922).

Niedersächsische Landschaft und niedersächsischer Volkscharakter finden auch bei Gustav Kohne (geb. 1871) in „Ellernbrook", „Kurt Haselhorsts Erbe" (1921) und bei Wilhelm Schaer (geb. 1866 in Bremen) lebensvolle Darstellung, so in „Gerold Beckhusen" (1913), bei aller Knappheit und Kargheit. Einen Zug zur Größe und Kraft trägt auch „Der Silberring" (1920). Wege zu kraftvoller Erneuerung und Lebensbejahung weist Gustav Schröer („Die Leute aus dem Dreisatale") echt volkstümlich in den Dorfromanen: „Der Schulze von Wolfenhagen" und „Die Bauern von Siedel" (1922). Nach Holland führt uns Walter Dammann (in Hamburg geb. 1883) mit seinen ungewöhnlich farbigen Bildern in „Welt um Rembrandt" (1920).

Eine wohlgefügte, ernste und tiefe Schöpfung ist „Ebba Hüsing" (1908) von Willrath Dreesen (geb. 1878 in Norden, Ostfriesland); man folgt mit inniger Teilnahme den Schicksalen eines eigenartigen Mädchencharakters, die zugleich das Leben in Heide und Moor, auf der Hallig und in der kleinen ostfriesischen Küstenstadt scharf und getreu widerspiegeln. Dieselbe tiefe Innerlichkeit und Heimatschwere atmen auch die „Gedichte" (1910), denen Balladen („Eala freya fresena") voraufgegangen waren (1906); wie eine Ballade stürmt das friesische Drama „Sturmflut" (1910) vor.

Bald auf die Hallige, bald ins Waldgebirge führt uns der vielgewandte Max Geißler (geb. in Großenhain 1868), aber seine Gestalten leben nicht; jedoch innigste, ja überströmende Naturstimmung umfängt uns, auch wo es sich um einen Kulturroman handeln soll.

In Heinrich Wolfgang Seidel (geb. 1876), dem Sohne Heinrich Seidels, haben wir eine in sich geschlossene Dichternatur, die sich nach einem inneren Gesetz fortentwickelt; ein Grundzug zum Idyllisch-Humoristischen und zum Phantastisch-Romantischen ist unverkennbar; Vater Seidel und Storm und Dickens, aber auch Flaubert und Poe haben Anteil an ihm. Von den Erzählungen

(„Der Vogel Tolidan“ 1913, „Der Ameisenberg“ 1915 mit der ungewöhnlich gerundeten, in sich vollendeten Novelle „Die spanische Yacht“) führte der Weg zum ersten Roman „Die Barnholzer“ 1918), wahrlich er ist „ein Buch der Heimat“, denn die besten Kräfte alles dessen, was wir als deutsch empfinden, Schlichtheit und Echtheit, Tiefe und Wahrheit, spiegeln sich im Leben dieser grunddeutschen Familie; der Roman ist unendlich reich an Kostbarkeiten im einzelnen, die den sinnigen Leser beglücken. Phantastik und Realistik umschlingen sich dagegen in dem düsteren Erzählungswerk „Das vergitterte Fenster“ (1919), aber das gütevolle Herz des Dichters weiß uns auch über Abgründe des menschlichen Lebens und menschlicher Schuld hinüberzuleiten, und der wache Kunstverstand adelt auch das Unheimliche und Unwahrscheinliche. Ein Entwicklungsroman großen Stils beginnt mit dem ungemein reichen und tiefen Buche „George Palmerstone. Die Geschichte einer Jugend“ (1922). Dem fremden Namen zum Trotz — der Vater ist als zehnjähriger Bube nach Berlin gekommen — ist der Junge, dessen Werden und Wachsen uns hier bis in alle feinen Einzelheiten aufgedeckt wird, kerndeutsch, sei es in seiner Traumverlorenheit und vorherrschenden Phantasiebegabung, die bis ins Spukhafte hinein wuchert, sei es in seiner unbedingten Wahrheitsliebe und unablenkbaren Reinheit eines unschuldigen Herzens. Die Märzkämpfe des Jahres 48 raffen den Vater dahin; auf dem Lande, in der Kleinstadt, dann in Berlin entfaltet sich die junge Seele; die großen Lehrmeister, die aus dem Unsichtbaren in das Leben der Jugend treten, sind auch hier Sehnsucht, Leid, Reue. Aber George verliert in allen Stürmen der Jugendleidenschaft sich selber nimmer. Am Ende weiß er, daß er nicht zum Maler bestimmt ist, wie er wähnte und sich rüstete. Wir harren seiner Entwicklung aus dem schwerblütigen Jüngling nicht nur zum Manne, als welchen er sich schon in dem Kriege gegen die Dänen bewährt, sondern auch zum hellängigen Dichter.

Während in Niedersachsen der Nebel und das Meer, die Heide und das Moor so vielfach einen düsteren Charakter wie der Landschaft so der Dichtung verleihen und ernste, schwerblütige

Menschen durch diese hindurchschreiten, sind in den Rheinlanden Land und Leute auf helleren und leichteren Ton gestimmt. Auch hier aber erreicht trotz der Fülle der Gesichte nur selten die Heimatkunst, aus den Niederungen der Unterhaltungsliteratur sich erhebend, wahrhafte Höhenkunst; aber gute, nahrhafte Unterhaltungskost ist auch etwas wert, ja weit mehr als l'art pour l'art, als volksfremde Ästheten- und Artistenkunst. Seit den Tagen der Romantik sind Sang und Dichtung in den Rheinlanden nicht verstummt, und gewisse Nachwirkungen dieser „Rheinromantik" lassen sich auch noch in den modernen, mehr auf Wirklichkeit und Wahrheit gerichteten Dichtungen verfolgen. Der Kölner Joseph Lauff (geb. 1855) ist als höfischer Dramatiker und auch als versgewandter Epiker nicht ganz mit Unrecht angegriffen worden. Man darf aber über den Schwächen und Übertreibungen von Lauffs älteren epischen Dichtungen — „Jan van Calker" (1887), „Helfensteiner" (1889), „Overstolzin" (1891), „Klaus Störtebecker" (1893), Regina coeli (1895) — nicht die späteren Erzählungen vergessen, jene niederrheinischen Geschichten, die dem Dichter aus Heimatgefühl und Kindheitserinnerungen erwuchsen. Durch die breite, derbe, holländisch behäbige, teils ergötzliche, teils empfindsame Art dieser Erzählungen sind besonders „Kärrekiek" (1902) und der Roman „Pittje Pittjewitt" (1903) ausgezeichnet. Urwüchsige Gestalten, wie der Pittje Pittjewitt, der in einer Person Barbier, Schweinestecher und Leichenbitter ist, der alte Holzschuhmacher Mesdag, der Jakob Verhage, der Trompeter von der Beresina sind dem Leben vortrefflich abgelauscht. Aus neuerer Zeit stammen „Die Tanzmamsell", „Der Brinkschulte", „Anne Susanne", „Springinsröckel" u. a. — Die kulturhistorische Dichtung pflegte auch der gleichfalls aus Köln stammende Ernst Muellenbach (geb. 1862, gest. 1901), dessen „Altrheinische Geschichten" (1899) und historische Romane, „Die Hansebrüder" (1898), „Die Sybolds von Lyskirchen" (1899), von echt rheinischem Humor erfüllt sind. Ein anmutiger Plauderer und Wanderer ist Artur Rehbein (geb. 1867 in Remscheid), („Rheinische Schlendertage" 1907 u. a.). Fesselnde, gar zart und fein abgestimmte Geschichten aus älterer und neuerer Zeit („Die Familie Vander-

houten", „Vom Sinken und Werden", „Magdalis Heimroths Leidensweg", „Der Ring des Lebendigen" 1916, „Am alten Graben" 1917, „Die Sprache der Erde" 1918, „Lorelyn" 1920) bot mit immer reiferer Kunst der Verinnerlichung Adele Gerhard (geb. zu Köln 1868). Ein sehr ernster Künstler, der in architektonischem Aufbau der Handlung, in der Entwicklung der Grundidee von innen heraus, in psychologischer Beseelung des Geschehens und in klarem Fluß der Sprache Großes schon leistet und noch Größeres verspricht, ist Josef Ponten (geb. bei Aachen 1883); den Roman „Der babylonische Turm" (1918) übertreffen die Novellen „Die Bockreiter", „Der Meister" (1920), und „Fahrt nach Aachen", strotzend von Blut und Kraft (in dem sonst schwachen Bande „Der Knabe Vielnam" 1921). Auch der anziehende Erzähler Julius Haarhaus (geb. in Barmen 1867) leistete sein Bestes in den „Rheinischen Novellen" — „Unterm Krummstab" (1906), „Der Bopparder Krieg" (1908) — und „Ahnen und Enkel" (1920), humorgewürzten Bildern aus Rheinlands Vergangenheit. Ebenso ist der nur viel zu fruchtbare Walther Schulte vom Brühl (geb. in Gräfrath 1858) am wirkungsvollsten in seinen historischen Geschichten aus seiner Heimat, dem bergischen Lande. Namentlich der Roman „Die Revolutzer" (1904), der die komische Volkserhebung von anno 48 behandelt, ist ein kleines Meisterstück. Im bergischen Lande spielen auch die besten Romane von Rudolf Herzog (geb. in Barmen 1869), aber nicht in der Vergangenheit, sondern in der tätigen Gegenwart. Herzog begann mit Vagantenliedern (1892), versuchte sich mehrfach, mit wechselndem Erfolge, im Drama („Die Condottieri" 1905) und rang sich im Roman („Die vom Niederrhein", „Das Lebenslied" u. a.) zu dem reifen, schönen Werke „Die Wiskottens" (1905) durch. Das Emporkommen einer Fabrikantenfamilie, die Poesie, die um das Wuppertal und um das industrielle Leben, um Esse und Schlot und Maschine webt, wird in diesem Werk in bildkräftiger Sprache dargestellt. Eine stürmisch fortreißende, das Leben freudig bejahende Art waltet auch in seinen anderen, freilich schwächeren Romanen („Hanseaten" 1908, „Die Burgkinder" 1911); fein stilisiert und nachdenklich zugleich ist der Novellenband „Es gibt

ein Glück" (1910), sowie „Die Welt in Gold" (1913). Ein sieghafter kerndeutscher Optimismus und echt rheinisches Temperament geben auch dem Bericht über seine Amerikareise („Das große Heimweh" 1914) Leben und Wärme. Das Werk Krupps in Essen wird in dem Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" (1918) verherrlicht. Mit großer Meisterschaft läßt hier Herzog aus dem Erdreich einer begrenzten, aber kräfteschweren Welt bedeutsame Charaktere emporwachsen und hält sie in absichtsvollem Helldunkel matt umrissen; es ist jammerschade, daß mit dem letzten Drittel des Buches die bis dahin festverschlungenen Fäden zerflattern. Entzückend harmlos ist „Jungbrunnen" (1918), ein Trostbuch in schwerer Zeit der trefflich aufgebaute Roman „Die Buben der Frau Opterberg" (1920); es hat hohe volkserzieherische Kraft. Ihm verwandt schloß sich der Roman „Kameraden" an (1922), der zu Selbstzucht, Mut und Tatkraft aufruft. Auch Herzogs Lyrik weiß uns emporzureißen („Wolfszeit und Windzeit" 1921). — Fernab von rheinischer Heimatkunst steht der im Sonderbaren, Unheimlichen, Gruseligen, Grotesken neue Töne suchende, mit E. T. A. Hoffmann, Edgar Poe u. a. wetteifernde Hanns Heinz Ewers (geb. in Düsseldorf 1871); seine Novellensammlungen „Das Grauen" (1907), „Die Besessenen" (1908) und sein Roman „Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger" (1910) sind voll Ekstase und dumpfer Schrecknisse, die uns wollüstig umschmeicheln mit dem Reiz des Unbestimmbaren, Grenzenlosen, Schattenhaften, Gespenstischen.

Einen Platz für sich nimmt mit Eigenart und hohem Kunstverstand der Herausgeber der Kunstzeitschrift „Die Rheinlande" und des prächtigen Buches „Der Niederrhein und das bergische Land" (1907), Wilhelm Schäfer (geb. 1868), ein. Er führt uns in seinen ersten Dichtungen, „Mannslent" (1894), „Die zehn Gebote" (1897), in den Westerwald mit seinen knorrigen Bauerngestalten und brachte dann „Rheinsagen" (1908) und „Anekdoten" (1908), „33 Anekdoten" (1911), „Die unterbrochene Rheinfahrt" (1912) in einer meisterhaften Prosa, die das so vielfach verwischte Wesen epischer Erzählung wieder zur Urform und zu strenger Zucht der Sprech-

weise zurücklenkte. Sodann wandte er sich mit der „Halsbandgeschichte“ (1909) der umfangreichen, in sich geschlossenen historischen Erzählung zu. Schäfer ist mehr Former als Gestalter; ja die Form ist ihm Problem, ist ihm Wesenheit; er ziseliert aufs feinste wie ein Goldschmied das Edelmetall der Sprache. Er will aus menschlichen Handlungen Sagen machen. Das bedeutet ihm Erzählen oder wie Kunst aus dem Alltag den Welttag hervorspinnt. Die bewußte Abkehr von allem, was lyrische oder dramatische Darstellung von Konflikt, Stimmung, Leidenschaft heißt, wirkt in der Anekdote spannend, denn es fordert zum Ausmalen und zu Ende Denken auf. In der größeren Erzählung strömt solche Kunst etwas wie Kühle aus; man sieht Linien, weniger Farben; das Intuitive, das Musikalische fehlt. So kann man verstehen, daß eine verwandte Künstlerseele den Dichter anzog: „Karl Stauffers Lebensgang. Eine Chronik der Leidenschaft“ (1912). Chronik! Selbstbiographie! Mit bewundernswerter Kleinarbeit ist da jeder Strich hingesetzt, herb und stark, und alles einzelne wird gebunden durch die Rückschau, die das, was kam, als notwendig begreift. So baut sich auch der Roman „Lebenstag eines Menschenfreundes“ (1916) in hundert kleinen abgerundeten Kapiteln in großartiger Architektur auf (Morgen — Mittag — Abend — Nacht); alles Anekdotische und Geschichtliche aus dem Leben Pestalozzis ist aufgesogen, verinnerlicht, verdichtet: das chaotische Genie, ein Held und ein Kind zugleich, ganz Idee und ganz Weltlichkeit, in Siegen und Niederlagen, ein Bild der Tragik menschlichen Wesens. Ein ebenso tiefes wie reiches Werk sind „Die dreizehn Bücher der deutschen Seele“ (1922), das Schicksalsbuch unseres Volkes.

Zu den beweglichsten Rheinländern gehört Beatus Rhenanus, der Marburger Philologe Theodor Birt (geb. in Hamburg 1852), der sich in Drama und Novelle und feingezeichneten Charakterbildern, besonders aus Griechen- und Römertum, betätigte und nicht geringes Kunst- und Stilgefühl in dem Buche „Menedem. Die Geschichte eines Ungläubigen“ (1912) verriet. Ein großes, weites kulturhistorisches Gemälde einer schwer ringenden Zeit rollt sich da auf. — Wuchtige Schlachtenbilder zeichnete Walter Bloem (geb. in Elberfeld 1868) in

seiner Romantrilogie über das Kriegsjahr 1870/71, stieg aber über dies recht romanhafte Familienbuch beträchtlich hinaus in dem Roman „Das verlorene Vaterland" (1914), das mit seiner farbenreichen Darlegung elsässischer Verhältnisse einen der größten buchhändlerischen Erfolge unserer Zeit erzielte. Auch seine Kriegsschilderungen („Der Vormarsch" 1916, „Sturmsignal" 1918) zeigen eine Schärfe impressionistischer Darstellungsweise, die ihresgleichen sucht, und einen wahrhaft ehernen Ton, würdig des großen Geschehens, ebenso die großartigen Szenen: „Dreiklang des Krieges" (1919). — Westerwälder Bauerngeschichten schrieb außer Gedichten und Dramen der Pfarrer Fritz Philippi (geb. in Wiesbaden 1860) in seinen Erzählungen und Skizzen „Hasselbach und Wildendorn" (1902), „Unter den langen Dächern" (1905), „Von der Erde und vom Menschen" (1907) und „Weiße Erde" (1913); Philippi kennt die Menschen in den einsamen, armen Dörfern, die harten und wunderlichen Seelen; er trägt sie im Herzen voll Liebe, ohne je das rein Menschliche im Pastoralen untergehen zu lassen, und weiß die Gestalten fest auf die Beine zu stellen. Scharfe und getreue, von sozialpolitischer Absicht durchdrungene Wirklichkeitsschilderungen aus Hessenland gab auch Alfred Bock (geb. in Gießen 1859) z. B. in dem Sammelband „Die harte Scholle" (1913). — Unter dem Titel „Leute von ehedem und was ihnen passiert ist" (1908) und „Seltsame Alltagsmenschen aus der Erinnerung gezeichnet" (1910) beschenkte uns der als pädagogischer Schriftsteller und als Essayist zu rühmende Wilhelm Münch (geb. zu Schwalbach 1843, gest. in Berlin 1912) mit zwei Bänden Erzählungen von schlichten Lebensläufen aus seiner Heimat, in denen viel gesunde Beobachtung, anmutende Lebensweisheit und echte Poesie enthalten ist; seine Aphorismen („Anmerkungen zum Texte des Lebens") sind ebenso glänzend im Gedankengehalt wie in der Form. Auf gleicher Linie mit ihnen stehen die Schilderungen und Betrachtungen des geistvollen Bonner Juristen Ernst Zitelmann (geb. in Stettin 1852), der auch einen Band ernst und tief gedachter Lyrik (Memento vivere 1894) herausgab, in den fesselnden Werken „Radierungen und Momentaufnahmen" (1904) und „Totentanz und Lebensreigen" (1908).

Noch weiter rheinaufwärts führen uns die feinen, duftigen Heimat- und Bauerngeschichten des jung verstorbenen Rheinhessen Wilhelm Holzamer (geb. bei Mainz 1870, gest. 1907). Das Schaffen Holzamers, der eine vornehme, lyrische Natur war, obgleich er nicht als Lyriker, sondern als Erzähler sein Bestes leistete, ist von dem heißen Verlangen beseelt, das Leben durch die Kunst zu verinnerlichen und die Kunst durch ein innerliches Leben zu vertiefen. Er begann mit den Novellen und Skizzen „Auf staubigen Straßen" (1898) und „Im Dorf und draußen" (1901), die uns das hessische Bauernleben in prächtigen Vertretern vorführen. Einen Höhepunkt erreichte er mit „Peter Nockler" (1902), der Geschichte eines Schneiders, eines nachdenklichen und tiefgütigen Dorfphilosophen. Die im gleichen Jahre erscheinenden Geschichten „Der arme Lukas" und „Der heilige Sebastian, Geschichte eines Priesters" kamen nicht mehr ganz an den „Nockler" heran, so echt und wahr auch hier der Verfasser sich gibt. Dann aber versagten die zarten Kräfte Holzamers. Er selbst zeichnete voll Selbsterkenntnis in dem Künstlerroman „Inge" (1903) sein eigenes unglückliches Wesen in Gestalt des Künstlers Hans Sturm, dessen Tragik sein Unvermögen ist. Aus dem Nachlasse des Frühverstorbenen wurde der Roman „Der Entgleiste" (1910) veröffentlicht. Er ist wie ein Vermächtnis, ein Lebensroman. Ein Sohn eines Säufers und Selbstmörders findet nach Irrungen und Abwegen, Enttäuschungen und Entbehrungen doch den Pfad zur Höhe, zum freien Menschentum; alle Fesseln der Ehe und des Amtes und der Heimat hat er von sich geschleudert, um aus der Enge in die Weite, aus Unterdrückung in Freiheit zu gelangen und sich selbst und sein Leben, seine Welt und seinen Gott als ein Künstler formen zu können. — Ähnliches erstrebte Holzamer selbst, und schon ward es lichter um ihn, da schnitt jäh der Tod die so vielverheißende Entwicklung ab.

Hinter den nord- und westdeutschen Heimatdichtern blieben die süddeutschen nicht zurück. Auch hier finden wir in allen Gauen vortreffliche Erzähler, die die Eigenart eines Stammes zum Wohl der Gesamtheit ausbildeten. Einen elsässischen Roman schrieb Her-

mann Stegemann (geb. in Koblenz 1870) in „Daniel Junt“ (1905), einer Dichtung, in der sich elsässischer Dialekt reich mit französischen Wendungen mischt. Besonders stofflich fesselt der Roman, der das Ringen des Einsamen und Starken, des Gemeindepächters, mit der kurzsichtigen und hartnäckigen Masse darstellt; höher steht „Krafft von Illzach“ (1913); bedeutsam sind „Kreisende Becher“ (1910), „Der gefesselte Strom“ (1914).

In Baden schrieb Adam Karrillon (geb. zu Waldmichelbach im Odenwald 1853) seine erfolgreichen Volksromane „Michael Hely“ (1901), „Die Mühle zu Husterloh“ (1906) und den Studentenroman „O domina mea“ (1909). Urwüchsig und sonnenhell ist der Reisebericht „Sechs Schwaben und ein halber“ (1919). Albert Geiger (1866—1915) bot außer dramatischen Spielen und Legenden zarte und feine „Gedichte“ (Auswahl 1906) und Geschichten voll idyllischen Heimatdufts und zarter Melancholie: „Roman Werners Jugend, ein Lebensbeginn“ (1904), „Ludwig Staub“ (1908), „Die nicht leben sollen“ (1912). Auch der Heidelberger Pfarrer Adolf Schmitthenner (geb. 1854 in Neckarbischofsheim, gest. 1907) gab in seinen „Novellen“ (1899) und „Neuen Novellen“ (1901), die zum Teil in den Dreißigjährigen Krieg zurückführen, kräftige Volkskunst; zumal die Erzählung „Der Wildfang“ ist in ihrer balladenartigen Wirkung vortrefflich, ein Meisterstück echter Heimatdichtung.

Zu den Heimatdichtern darf auch der aus der Oberpfalz stammende August Sperl (geb. 1862) gerechnet werden. Es gelang ihm, in seinen „Söhnen des Herrn Budiwoj“ (1896) einen historischen Roman zu schaffen, der einen Fortschritt sowohl über Scheffel als auch über Freytag hinaus bekundete und bewies, daß auch ein Dichter, der sich gewiß nicht zu den Naturalisten rechnet, in seiner Kunst durch diese Richtung Förderung erfuhr. Der herbe, scharfe Luftzug ernster, unerbittlicher Geschichtlichkeit durchweht es, so mittelalterlich romantisch auch sein Stoff ist. Es ist der tragische Untergang des edlen deutschen Dynastengeschlechts der Witigonen im Kampf mit dem aufstrebenden Tschechentum, und der deutsche König Rudolf von Habsburg, der Besieger des Böhmenkönigs Ottokar in der

Schlacht auf dem Marchfeld, selbst ist es, der aus politischen Erwägungen den tschechischen Gegnern des stolzen deutschen Geschlechts in die Hände arbeitet. In diesem farbigen und lebensvollen Einzelbilde tritt uns die ganze Tragik der deutschen mittelalterlichen Geschichte selbst vor Augen. Er führt uns in Zawisch, dem Haupt der Witigonen, einen wirklichen Helden, einen Menschen von echter Größe vor, für den wir uns von Herzen erwärmen können und dessen Fall aus höchster Höhe in furchtbarste Tiefe uns zum erschütternden Miterlebnis wird. — Vor diesem großen Roman „Die Söhne des Herrn Budiwoj" veröffentlichte Sperl noch eine sinnvolle Rahmenerzählung, „Die Fahrt nach der alten Urkunde" (1892). Ein Mann von stark ausgeprägtem Familiensinn sucht nach einer alten Familienurkunde, und seine Fahrt führt ihn in die verschiedensten Gegenden, überall dahin, wo einst ein Zweig der Familie seßhaft war. Die Urkunde findet er nicht. Wohl aber findet er da und dort und in den verschiedensten Verhältnissen die von langer Zeit her ihm Blutsverwandten. Die einen Zweige sind aufwärts gewachsen, die anderen sind verkümmert oder verdorrt. Auch die Stämme, die emporgekommen sind, haben schwere Schicksale hinter sich; ihre Spuren verfolgen wir in die verschiedensten Zeiten und in die mannigfachsten sozialen Schichten mit Spannung. — Weniger gelungen ist Sperl eine Versdichtung „Fritjof Nansen" (1898), die an den faustischen Erkenntnisdrang anknüpft, der den Nordpolunternehmungen zugrunde liegt. Trefflich sind wieder die kleineren Erzählungen wie auch der zweite historische Roman „Hans Georg Portner" (1899), der den Dreißigjährigen Krieg zum Hintergrund hat. Der Studentenroman „Burschen heraus" (1913) spielt noch in der „Zeit unserer tiefsten Erniedrigung", nämlich in den Tagen, da Süddeutschland zur leichten Beute der zuchtlosen französischen Revolutionsheere geworden war, atmet aber doch in einzelnen seiner Helden, zumal dem wackeren Doktor Frey, schon den Geist der Freiheitskriege. Es ist ein tiefernstes Werk, in dem die persönliche seelische Teilnahme des besorgten Vaterlandsfreundes, die wie ein Bekenntnis in ihm glüht, unmittelbar zur Gegenwart spricht. Ein anmutiges Märlein

von der schönen Oberpfalz bietet „Der Archivar“ (1920). „Ahnenbilder und Jugenderinnerungen“ folgten in unverminderter Frische (1922).

Ungewöhnlich kräftig weiß Wilh. Seb. Schmerl den Trotz eines kerndeutschen Mannes wider den Haß der Welt darzustellen in „Kaspar Lederer der Schulz“ (1920). Farbige Geschichtsbilder aus den Kämpfen der Reichsstädte mit den Fürsten im fünfzehnten Jahrhundert zeichnete in seinem Novellenbande „Der Hegereiter von Rothenburg“ (1908) Wilhelm Arminius (geb. in Stendal 1861, gest. 1917 in Weimar). Auch dem Schulhumor entrichtete er seinen Zoll („Stietz-Kandidat“ 1909, „Die neue Laterne“ 1911) und veröffentlichte „Künstlernovellen“ (1911), „Venezianische Novellen“ (1912) und von ehrlicher Begeisterung erfüllte „Vaterländische Novellen“ (1913), auch den historischen Roman „Und setzet ihr nicht das Leben ein“ (1912) u. a. Er war eine ernste Künstlernatur, an Hans Hoffmann geschult, und bot Gesundes und viel Erfreuliches, besonders auch in Erzählungen, die der thüringischen Heimatkunst gewidmet sind („Wartburgkronen“, „Heimatsucher“, „Aus der Ruhl“). In Schlesien pflegte diese Paul Keller (geb. 1873) zunächst in etwas ungelenker und hausbackener Weise. Einen gewissen Höhepunkt seines Schaffens bedeutet der „Roman aus den schlesischen Bergen“: „Die Heimat“ (1904); die Führung der ergreifenden Handlung verrät Gestaltungskraft. Der Roman „Der Sohn der Hagar“ (1907) ist gar zu sentimental und als Anklage gegen die Gesellschaft, die dem unehelichen Kinde sein Recht nicht werden läßt, zu zart und zahm; wohltuend ist auch hier, wie in den Erzählungen „Die fünf Waldstädte“ (1910), „Stille Straßen“ (1912), das warme Mitleben des Dichters mit der Natur. Von märchenhafter Romantik ist „Die Insel der Einsamen“ (1913), wie auch der Roman aus Wendenland, „Die alte Krone“ (1909), seine stärkste Seite in dem idyllischen Mitfühlen mit der Landschaft, dem Volkstum, der Sage hat, weniger in der Spiegelung dämonischer Leidenschaften und des Ringens zwischen germanischer und slawischer Volksseele hervorragt. In dieses führt uns mit packender Lebendigkeit Friedrich Paarmann mit seinem „Ostmarkenroman“: „Deutschkloster“ (1909). Ein Dichter

von verheißungsvollem Ringen, von Geist und Witz ist Arnold Ulitz (geb. in Breslau 1888) mit Novellen („Die Narren-Karosse", „Die ernsthaften Toren" 1920) und dem starken Roman „Ararat" (1920).

Die zahlreichsten und nicht die unbedeutendsten Dichter stellten auch jetzt wieder die drei großen Sprachgebiete, die seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sich immer mehr eine Sonderstellung in der Gesamtentwicklung der deutschen Literatur bewahrten: Österreich, die Schweiz und Schwaben.

In Österreich bildeten namentlich die Jung-Wiener wie im Drama so auch in der Erzählung eine bestimmte, charakteristische Schule aus. Man liest die kleinen Liebesgeschichten und größeren Gesellschaftsromane Bahrs und Schnitzlers nicht ohne Vergnügen und fühlt sich angenehm unterhalten. Auch die eine Zeitlang vielgerühmten Romane von Jakob Wassermann, der zwar in Fürth (1873) geboren, aber doch ganz in die wienerische Schule geraten ist, geben nicht mehr als fesselnde Unterhaltung. Wassermann erregte zuerst Aufsehen mit der „Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1901), einem Buch, in dem ein wildes Wesen ohne Klärung gärt. Talent hat Wassermann, doch weiß er es nicht künstlerisch zu gestalten, die Probleme nicht klar zu formen, geschweige denn sie mit Wärme und Liebe und Wahrscheinlichkeit zu lösen. Eine Überfülle von Gestalten verwischt die Grundidee. Ins Nebelhafte, Unfaßbare verirren sich auch seine neueren Schöpfungen, unter denen die Novellen „Schwestern" (1906) und der historische Roman „Kaspar Hauser oder die Trägheit des Herzens" (1908) zu nennen sind. Namentlich in diesem Werk versuchte Wassermann zum wirklichen Gestalten durchzudringen, aber der Versuch gelang noch nicht in dichterisch völlig befriedigender Weise. Indem er nämlich eine der Kaspar Hauser-Legenden, wonach der unglückliche Heimatlose ein badischer Prinz gewesen sei, als Tatsache hinstellt, entkleidet er die Gestalt ihres geheimnisvollen Wesens und beraubt sie dadurch unseres tieferen Interesses. Wie hier eine einsame, von Gefahren umgebene, nach Liebe dürstende Seele auch nicht ein echtes, rechtes Herz findet, das sich ihr in reinem, edlem Mitgefühl gibt, und so in sich ver-

blutet, ehe der Mordstahl gezückt wird, so schildert der Roman „Die Masken Erwin Reiners“ (1910) eine Seele, die ohne Liebe und Hingebung in unersättlicher Gier nach Selbstgenuß sich verzehrt. Grundgedanke und Aufbau sind ausgezeichnet, aber die problematische Natur Wassermanns wird unablässig von flimmernden Nebeln des Romanhaften umwoben, in ihrem Wesen und in ihrem Zukunftwollen schwer durchschaubar. Weit reiner und klarer, in einfachen und großen Linien gehalten ist „Der Mann von vierzig Jahren“ (1913); mehr analysierend als gestaltend zeigt sich das Talent auch in seinem reifsten Buche: „Das Gänsemännchen“ (1916), das eine seltsame Doppelehe schildert, und in „Christian Wahnschaffe“ (1918), einem Nachfahr des Dostojewskischen „Karamasow“. Ein erstaunliches, protensartiges Virtuosentum bekundet sich hier in einem überaus kunstvoll hergerichteten Mosaik von blendenden Einzelbildern, die uns bald die materielle, bald die ethische, bald die ästhetische Orientierung des Lebens in einer Überfülle von Gestalten vorführen; die Wirkung liegt mehr in der Fläche als in der Tiefe, mehr in der Farbe als im Licht; wir werden fortgerissen, aber nicht im Innersten ergriffen und wenden uns schaudervoll von dem Lustmörder ab, der sich als Herrenmensch drapiert. Erfreulicher sind die Novellen „Der Wendekreis“ (1920), durchglüht von einem flammenden Herzen. Wieder einen Entwicklungsroman bedeutet das Buch: „Oberlins drei Stufen“, mit berechnender Kunst eine Fülle von Problemen ineinander schachtelnd. — Eine Wassermann in vielem verwandte Erscheinung ist ein Schriftsteller, der gleichfalls aus Bayern stammt, aber stilistisch und geistig auch den Wienern nahesteht, Bernhard Kellermann (geb. 1879). Er verfaßte einige in rein lyrischer Stimmung, vor allem in süßester Naturpoesie zerfließende Romane: „Yester und Li“ (1904), „Ingeborg“ (1906), „Der Tor“ (1909), dessen Anfang mustergültig ist, und „Das Meer“ (1910) voll herrlichster Momentschilderungen. Mit dem zwischen wirklicher Kunst und der Schauergeschichte hin und her schwankenden, aber durch geschickte Mache, durch ein rasendes Tempo, im Tatsachenrausch atemlos fortreißenden Roman „Der Tunnel“ (1913) errang er den

größten Tageserfolg. Auf Sensation wie ein Film ist „Der 9. November“ (1920) berechnet. Bilder aus dem Irrenhaus enthüllt uns das Buch „Die Heiligen“ (1922). Mit Kellermanns „Tunnel“ wetteiferte in Auflagenzahl der „Golem“ (1916) von Gustav Meyrink (geb. 1868 zu Wien); die groteske, schaudervolle Phantastik, in der Mystik und Satire sich verschmelzen, wirkte berauschend, aber auch irreführend, bis hart an die Grenze, wo die Kunst aufhört. Diese Grenze wurde überschritten in den Romanen „Das grüne Gesicht“ (1916) und „Walpurgisnacht“ (1917); die im Simplizissimus verstreuten Grotesken sammelte „Des deutschen Spießers Wunderhorn“ (1917). Eine realistische historische Dichtung zu schaffen glückte dem Jung-Wiener Felix Salten (geb. in Budapest 1868) in einer kleinen, farbenechten Novelle aus der Zeit Karls V.: „Herr Wenzel auf Rehberg“ (1906). Von ungewöhnlicher Gestaltungskraft zeugen die „Paracelsus“-Romane von E. G. Kolbenheyer (in Budapest geb. 1878) und des Pragers Max Brod (geb. 1884) Werk „Tycho Brahes Weg zu Gott“ (1916); hier kämpfen — in Liebe — zwei große Geister miteinander, der eine selbstsicher, mühelos das Höchste im Rausche der Arbeit leistend, Kepler, der andere, gärend im Widerspruch, erstarrend in der ‚Exaktheit‘ seines Systems, Tycho de Brahe; der eine der Bahnbrecher, der andere der Vollender. So hebt sich das einzelne aus der Zeit des Endlichen ins ewig Menschliche empor; das Vergangene wird Gegenwart. Ein solches Schauen des Gewesenen, das zugleich ein Zusammenfassen des Geschehens ins Zeitlose hinein bedeutet, zeichnet auch die geschichtsphilosophische Begabung Emil Luckas (geb. in Wien 1877) aus, der seine Gestalten aus der Landschaft und aus der Zeit organisch herauswachsen läßt („Der Weltkreis“ 1919). Wie eine giftige Sumpfblume, aber auch wie ein Kind aus den Tiefen der Wälder voll Ahnungslosigkeit und voll unwiderstehlichen Zaubers erscheint die berüchtigte, blutrünstige Frankenkönigin in „Fredegund“ (1921). Auch in Peter Dörflers Roman „Judith Finsterwalderin“ spüren wir den Zug echt geschichtlichen Schauens, und in der „Verderberin“ ist die Landschaft selbst, die römische Campagna, gleichsam Gestalt geworden. — Reizvolle Novellen,

namentlich aus dem Wiener Leben, gelingen auch Emil Ertl (geb. in Wien 1860), — „Opfer der Zeit“ (1895), „Miß Grant und andere Novellen“ (1896), „Perlenschnur“ (1896). Zu breit ausgesponnen, doch fesselnd im einzelnen sind seine beiden Romane aus Vätertagen „Die Leute vom blauen Guguckshaus“ (1906) und „Freiheit, die ich meine“ (1909).

In fein ausgearbeiteten Erzählungen liegt auch die bleibende Bedeutung von Jakob Julius David (geb. in Weißkirchen in Mähren 1859, gest. 1906 in Wien), der sich in Lyrik, Drama und Novelle redlich mühte, aber nur in der kleineren Erzählung Bleibendes schuf; auch die Romane sind eigentlich nur aneinandergereihte Novellen. Eine gewisse bittere Ehrlichkeit und Herbheit der Wirklichkeitszeichnung ist ihm eigen; österreichischer Erdgeruch weht uns jedoch überall entgegen. David ist tiefer als Schnitzler, besitzt aber nicht dessen geschickte Leichtigkeit im Stil. Am bedeutendsten ist er dort, wo er von Lebenskünstlern berichtet, die wortkarg, verschlossen, sich bescheidend und einsam dahinleben und am Wege sterben, wie in den zwischen 1890 und 1900 erschienenen Erzählungen: „Das Höferecht“, „Probleme“, „Das Totenlied“, „Frühschein“, „Vier Geschichten“, „Am Wege sterben“, „Troika“, die alle einen düsteren, melancholischen Grundton haben.

Mit dem grüblerischen David, der an Stifter und Saar erinnert, mehrfach verwandt sind Otto von Leitgeb und Wilhelm Fischer, beides vornehme Künstler von tiefem und ansprechendem Charakter. Otto von Leitgeb (geb. in Pola 1860) machte sich bekannt durch stimmungsvolle, zarte Skizzen und Novellen, „Ausklang“ (1896), „Psyche“ (1899), „Um Liebe“ (1900), „Der verlassene Gott“ (1901), „Das Hohelied“ (1913), die alle mit Gemessenheit und Geschmack ernste Lebensfragen behandeln. Mehr dem Roman nähern sich „Sidera cordis“ (1901) und „Die stumme Mühle“ (1903), Werke von satter Abgeklärtheit und Schönheit in der Schilderung des Seelischen wie der Natur, die aber doch nicht eigentlich Romane, sondern verbreiterte Novellen sind. Ähnliches gilt von den zarten, mit einem sonnigen Stimmungsduft erfüllten und von feinster Sprachkunst zeugenden Romanen „Die Freude am Licht“ (1902)

und „Sonnenopfer“ (1908) von Wilhelm Fischer-Graz (geb. in Tschakathurn a. d. Mur 1846, gest. 1916). Auch ihm liegt am meisten die feine, gehaltvolle Erzählung, in der sich die Stimmung der Natur und die seelische der Menschen wundervoll ergänzen. Seine „Grazer Novellen“ (1898) und die oft das Märchenhafte streifenden Erzählungen „Lebensmorgen“ (1906) stehen ebenbürtig neben den schönsten Dichtungen Raabes und Roseggers. Einen märchenhaften, romantischen Einschlag haben auch die kleinen, frischen Erzählungen des Tirolers Franz Lechleitner (geb. 1865 in Innsbruck). Sein liebenswürdigstes Buch ist das Werkchen „Wie ein Tiroler Büblein deutschnational wurde“ (1893), das bald mit schwärmerischer Romantik, bald mit erstaunlicher Wirklichkeitstreue und mit schlagendem Witz und beißender Satire die Geschichte eines jugendlichen Herzens schildert, das in Haß gegen Geistesknechtung und in Begeisterung für alles Hohe, Edle, Befreiende glüht. — Niemand hat jedoch die Schönheit Tirols farbiger gemalt als Hans von Hoffensthal (1877—1914); ich nenne „Maria-Himmelfahrt“ (1905), „Helene Laasen“ (1906), „Das Buch vom Jäger Mart“ (1908); ein peinliches, erschütterndes Buch des Arztes ist „Lori Graff“ (1909); zu sich selbst und seiner herrlichen Heimat fand sich der Dichter in „Moj“ (1914) zurück. Friedrich von Gagern („Der böse Geist“ 1914) schildert in packendem Stil und in lebenswahren Gestalten Österreich unter dem Alpdruck des dumpfen Pfaffenglaubens, des Judentums und des trüben Slawengiftes. Ein sehr bewegliches Talent tut sich in Karl Hans Strobl (in Iglau 1877 geb.) kund, mit Studentengeschichten beginnend, in heiteren Reise- und Ehefkizzen („Die vier Ehen des Mathias Merenus“ 1913) sich ergehend, höchsten Zielen zustrebend in der Bismarck-Trilogie, die das weltgeschichtliche Genie kosmisch und mythisch mit ungleichem Erfolge zu deuten sucht, und jetzt beim Spiritismus landend („Umsturz im Jenseits“ 1920), nämlich mit glänzender Technik einen Aufstand der „Sklaven der Sphären“ schildernd. Zu nennen sind ferner Adam Müller-Guttenbrunn (1852—1922, „Die Glocken der Heimat“ 1911 und die Lenau-Trilogie: „Sein Vaterhaus“, „Dämo-

nische Jahre", „Der Schicksalsmensch"), Otto Stoeßl mit seinem überaus reizvollen und eigenartigen „Schelmenroman": „Sonjas letzter Name" (1908) und der in heiteren und ernsten Büchern so überaus fruchtbare Rudolf Greinz (geb. 1866) mit seinen Tiroler Dorfgeschichten „Kleine Welt" (1915), deren Hintergrund das gewaltige Zeitgeschehen bildet, und wer an der Stilmischung von Biographie und Roman Gefallen findet, der wird auch dem „Goethe" von Albert v. Trentini (in Bozen geb. 1878) dichterische Kraft nicht absprechen, dessen aufgeregte Feder schon manches Starke zutage förderte.

Besonderes und verdientes Aufsehen erregten die österreichischen Romane des in Wien lebenden Grazers Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873). Zumal sein Erstlingswerk „Zwölf aus der Steiermark" (1908) ist ein Buch, bei dem das Herz einem aufgeht, als läse man in einem Märchen, einer Legende, wie sie Gottfried Keller zu erzählen verstand. Ja, Keller kommt einem immer wieder in den Sinn bei Bartsch, doch hat der Österreicher leichteres Blut, ist hurtiger und feuriger als der Schweizer. Dabei verbindet er, als eine von Lebensgefühl durchsättigte Dichternatur, Anmut und Humor mit Geist, mag es auch an ethischer Tiefe gebrechen. Die eigentliche Heldin seines ersten Romans ist seine Vaterstadt Graz, „sie, die grüne, die baumrauschende, die vor allen großen Städten Naturbeseelte, von der jedes Blatt ein Votivgeschenk der Erinnerung und des Heimwehs nach ihr ist". Im übrigen sind es zwölf Steiermärker Studiosen, die wir teils bis ans Ende, teils eine gute Strecke ihres Weges begleiten — manchmal entschwindet der eine, und andere drängen sich vor —, doch sie kommen und bleiben uns immer nahe. Alle zwölf sind Lebensgenießer und wollen Lebenskünstler werden; sie lieben alles, was groß und schön ist: die Liebe — die Liebelei daneben —, die Wissenschaft, die Politik, die Kunst. Überragend steht ein Menschenpaar unter ihnen, die stolze, schöne, strahlende Frau von Karminell; in ihr ist alle Schönheit der Stadt Weib geworden; sie ist wie die Stadtgöttin von Graz selbst; sie zieht alle zwölf in ihren Bann und spielt mit ihnen, doch für einen, den Innerlichsten, Stillsten, Tiefsten, den herrlichen Kantilener,

empfindet sie wirklich heiße Liebe. Nach kurzem Glück, das sie ihm schenkt, findet der Vereinsamte nur schwer sich zurecht, bis er Trost in der Arbeit gewinnt. In die Geschicke dieser so verschiedenen Menschen — des Leichtfertigen und des Tiefgründigen, des Phantasievollen und des Pflichtenmenschen, des Schwärmerischen und des Gediegenen, des Slowenen und des Juden, die diesen Germanen sich beigesellen — rauscht mit Urwaldstönen die heilige Natur hinein.

Der nächste Roman von Bartsch, „Die Haindlkinder" (1908), führt uns in des Dichters neue Heimat, nach Wien. Der alte brave Haindl, ein echter Alt-Wiener, ein Goethe- und Naturgenießer, und sein braves Weib, das für Haindls Streben und für Goethe keine Empfindung hat, aber eine gute Köchin ist, haben drei Kinder. Die „großgewaltige Zukunft dieser Buben war das einzige, was Haindl über Königgrätz, seine Ehe und sein ahnungsreiches Leben tröstete": „Ganz sollt ihr werden!" Und sie tauchen — jeder in seiner Weise — tief in Liebe, in Natur, in Leben ein: der Rupert, der den Kampf für das Deutschtum, Johannes, der die Geistesideale, Benedikt, der den Genuß auf seine Fahne schreibt. Dem Johannes nimmt Rupert die Braut — bei der Hochzeit spürt sie, daß Johannes vor den Brüdern einen Edelstein trug in seiner Seele, und daß sie fehlgegriffen habe! Johannes haust einsam in den Bergen — Regina besucht ihn — noch zügeln sie sich — dann aber schlägt die Glut der Liebe über ihnen zusammen — sie fliehen nach Italien. Die Schuld treibt sie über die steilen Berge — Regina stürzt ab — Johannes wird Priester und lebt ganz der Menschenliebe. Wundervoll farbig und musikalisch zugleich ist wieder die Landschaft gefühlt und durchgeistigt.

Der folgende Roman des erstaunlich wandlungsreichen und rasch schaffenden Bartsch, „Elisabeth Kött" (1909), die Geschichte einer Schauspielerin, steht nicht ganz auf der Höhe der beiden ersten Werke, doch ist die lebensprühende, geistvolle Künstlerin von unwiderstehlichem Zauber; aber auch sie zerbricht, wie alle die Helden bei Bartsch, vor der Bezwingung des Lebens durch die Tat; es war nur ein schöner Traum, als ein großer Eroberer durch die slawischen Länder zu wandern, den Strahl der Ahnung in die

Herzen zu schleudern, wie riesig, wie unbesiegbar heilig der deutsche Gedanke sei, tausend und abertausend irrende und haßverfallene Männerherzen für das große Geisterreich der Menschheit zu gewinnen, das für sie nur über das blühende Paradies deutscher Gedankenarbeit zurückführte. — Von kostbarem Wert ist der Band Novellen „Vom sterbenden Rokoko“ (1909); meisterlich weiß er in den Szenen und im Stil jene kapriziöse, frivole und so liebenswürdig graziöse Zeit zu veranschaulichen, wo in alle die trügerische Lust der in Reifrock und Puder, mit Seidenstrümpfen und Spitzenmanschetten dahertänzelnden Menschen schauerlich der Ruf der neuen Zeit, der Revolution mit ihrer unheimlich rasselnden Guillotine, hineintönt. Mozart, wie er die Ouvertüre zum Don Giovanni schafft, Beaumarchais, Cagliostro und die kleine Blanchefleure ziehen an uns vorüber. In das letzte Menuett des Rokoko dröhnt der Lärm des Jakobinertribunals hinein, und in die pasturellen Vergnügungen des Landlebens — denn Rousseau ist Mode geworden — leuchten die Flammen der von den Bauern angezündeten Herrensitze. In den „Bittersüßen Liebesgeschichten“ (1910) sind die beiden Perlen, die des Züricher Altmeisters nicht unwürdig wären: „Die Pfingstküsse“ und „Der Landler“, aber auch „Der steirische Weinfuhrmann“ ist des Lobes wert; man muß eben bei diesem Grazer auch die Schwächen: den kindlichen Überschwang und das Unergründliche und wild Wachsende lieben. Der „Landschaftsroman“ „Das deutsche Leid“ (1911) soll den Kampf des Deutschtums gegen die Slawen darstellen, doch alles ist auch hier verträumt und versonnen, voll Sprachmusik; erst am Schlusse wird die Handlung knapp zusammengerafft und doch empfindungswärmer und — wahrer. Gar süß, ja auch süßlich in weicher Sentimentalität ist „Schwammerl“ (1912): das ist Franz Schubert, der immer ein Kind bleibt, sonnig und heiter und wieder todestraurig, Liebe gebend und Liebe nehmend und doch nimmer mit dem Leben zurechtkommend. Tiefer gräbt darin Josef Lux („Franz Schuberts Lebenslied“). — „Die Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern“ (1913) ist von bezauberndem Reiz der

Sprache; sie schildert, wie die Liebe eines jungen, echt wienerischen Mädels, das halb Hetäre, halb ein sinnigminnig Wesen voll Leibes- und Seelenanmut ist, einen Fünfzigjährigen, einen ernsten Geheimrat und Politikus, umstrickt und beglückt. Eine wundersam wohlklingende Melodie durchzieht auch dies Werk und macht es zu einem Triumphgesang der Liebe, so daß alle sachlichen, sozialen und sittlichen Bedenken schweigen. — Doch die eiserne Zeit nahm auch den Hochbegabten in Zucht und Zügel, und er schuf „Ein Buch der Andacht: Er" (1915). Weich in Gottsuchertum und mystischer Naturseligkeit und in ärgerlicher Weise ungerecht gegen deutsches Wesen ist „Lukas Rabesam" (1917), voll innerer Wärme, aber nicht recht durchgefeilt „Der junge Dichter" (1918). Wie Hanns Johst mit seinem „Rolandsruf", dem Preisgesang auf die herben Reize der deutschen Landschaft, so verkündet Bartsch mit dem Roman „Heidentum. Die Geschichte eines Vereinsamten" (1919) das „Zurück zur Natur!" als einziges Heilmittel für ein in seelischer Not und sozialem Elend verzweifelndes Menschengeschlecht. „Seine Jüdin" (1921) ist im Anfang vortrefflich, dringt aber in das Hauptproblem nicht tief genug ein; unterhaltsam ist der „Landstreicher" (1922). „Frohe Botschaft eines Weltkindes" (1921) gipfelt in dem Satz: „Heiterkeit und Freude muß der Mensch haben, sonst schämt sich der Gott in ihm und wandert aus."

Während man bei Bartsch' Erzählungen nur durch die frische, farbige und humorvolle Art des Dichters an Keller erinnert wird, ohne daß er als Schüler Kellers zu bezeichnen wäre, stehen die neueren Dichter der Schweiz und des angrenzenden Schwaben vielfach unmittelbar unter Kellers Einfluß. Daneben ist C. F. Meyers Wirkung wohl gelegentlich zu spüren, ohne daß freilich diese beiden Dichter ebenbürtige Nachfolger gefunden hätten. Auch von dem Freunde beider, Adolf Frey (geb. 1855 in Aarau, gest. 1920), läßt sich dies nicht sagen. Er hat jedoch seine ganz besondere Schweizer Note; die Landschaft spiegelt sich bei ihm durchaus eigenartig. Über seinen „Gedichten" und „Neuen Gedichten" (2. Aufl. 1913) steht der historische Schweizerroman „Die Jungfer von Wattenwil", ein ge-

diegenes, farben- und tönereiches Werk, bedeutsam und kraftvoll in der episch-dramatisch-lyrischen Mischung. Unter den anderen Schweizer Dichtern ragt keiner so recht voll überzeugend über den Unterhaltungsschriftsteller hinaus, weder der kräftige Walther Siegfried noch der liebenswerte, herzliche Ernst Zahn noch endlich der lyrische Heer.

Jakob Christoph Heer (geb. 1859 in Töß bei Winterthur) begann mit dem großen Schweizer Heimat- und Gebirgsroman „An heiligen Wassern" (1887). Die heiligen Wasser sind die fruchtbaren, aber auch furchtbaren Gletscherabflüsse, deren Regelung oft Menschenopfer forderte. Der Sohn eines solchen Opfers wird Ingenieur und weiß durch Kanalisierung die Gefahr zu beseitigen und doch das Segensreiche der Wasser zu bewahren. So wird er ein Wohltäter seiner Heimat. Das kulturhistorische Moment, das Eindringen des Fremdenverkehrs und seiner Gefolgserscheinungen in die Stille der Berge und Täler, spielt in einen Liebesroman hinein, der von phantasiereichen, glühenden Schilderungen des Hochgebirges umrankt wird. An ihnen berauscht sich leider der Verfasser so sehr, daß der Roman zu breit wird. Wie dieser Roman nach Wallis, so weist Heers nächster Roman „Der König der Bernina" (1900) nach Graubünden; die historische Gestalt Markus Peltrams, der das Oberengadin dem Fremdenverkehr erschließt, erinnert besonders in den romantischen Liebesszenen an „Jürg Jenatsch"; doch während bei Meyer alles wie gemeißelt und episch anmutet, ist bei Heer alles lyrisch beseelt, feurig, überwallend. Ein Jubel über die Bergesschönheit durchjauchzt das Werk, aber die scharfen epischen Linien fehlen. In „Felix Notvest" (1901) hat Heer mit breiter romanhafter Ausschmückung Vögelin ein Denkmal gesetzt, der ein Wohltäter für die Schweiz, besonders in der Kunstpflege, wurde. Selbsterlebtes bietet „Joggeli, die Geschichte einer Jugend" (1902), die uns die Kämpfe einer werdenden Dichterseele in idyllischen und tragischen Ereignissen schildert. Es ist ein herziges Buch voll einfacher, natürlicher Menschlichkeit und sicher Heers bestes Werk, mit dem sich seine späteren Schöpfungen, z. B. „Der Wetterwart" (1905) und „Laubgewind" (1908), nicht messen

können. Anmutige Erinnerungen enthält das Buch „Was die Schwalbe sang“ (1916).

Kraftvoller als Heer und von ausgesprochen epischer Begabung ist Ernst Zahn (geb. 1867 in Zürich, nun in Göschenen lebend). Von seinen mit übermäßiger Schnelligkeit hervorgebrachten zahlreichen Werken seien genannt: „Albin Indergand“ (1891), „Herzenskämpfe“ (1894), „Bergvolk“ (1897), „Neue Bergnovellen“, „Erni Behaim“ (1898), „Menschen“ (1900), „Die Clari-Mari“ (1904), „Helden des Alltags“ (1906), „Firnwind“ (1906), „Lucas Hochstraßers Haus“ (1907) und „Einsamkeit“ (1909), eine der künstlerisch reifsten Arbeiten; manche andere, wie z. B. „Der Apotheker von Klein-Weltwil“ (1914), Segen und Unsegen des Neides in gewisser Verbitterung darstellend, erreicht sie nicht; manche Perlen bieten auch die Novellenbände: „Die da kommen und gehen“ (1908), „Was das Leben zerbricht“ (1912). „Die Liebe des Severin Imboden“ (1916) ist die Entwicklungsgeschichte eines Vollmenschen; prächtige Charaktere bietet noch „Der sinkende Tag“ (1920). Zahn weiß die starre, stolze Bergeswelt am Gotthard ebenso scharf zu schildern, wie das ihr entsprossene strenge, harte und eigenwillige Volk, das zäh am Altgewordenen festhält. Aber auch Zartes, Feines und Rührendes gelingt ihm zu gestalten. Ein gesunder Kern von Menschenkenntnis und Sachlichkeit, auch etwas erzieherisch Lehrhaftes und das Vermögen straffer Darstellung steckt in allen seinen Erzählungen. Es ist eine gediegene, gute Volksnahrung, was er bietet, wenn auch die dichterische Kraft oft hinter der guten Absicht zurückbleibt. Immer lauscht man gern seinen welterfahrenen, herzlichen Worten.

Am nächsten kommt vielleicht der Kraft und Farbigkeit Kellerscher Sprache Walther Siegfried (geb. in Zofingen 1858), wenigstens in seinem ersten Roman „Tino Moralt“ (1890), der mit Leidenschaft und lyrischem Schwung „Kampf und Ende eines Künstlers“ schildert. Man denkt an den begabten und so unglücklich geendeten Karl Stauffer-Bern. Mit schärfstem Spürsinn wird alles Seelische aufgedeckt und dargestellt. Auch „Fermont“ (1893), ein lyrisches Prosafragment, ist von faustischem Zuge und stellt die Läuterung einer hochgerichteten

Mannesseele dar. In der Erzählung „Um der Heimat willen“ (1898) verfolgt Siegfried, wie oft sein Vorbild Keller, einen ethischen Zweck. Es handelt sich um das Ringen des Menschengeistes mit den Naturgewalten, die ein Ingenieur durch gewaltige Schutzbauten und weitverzweigte Kanäle einzudämmen sucht. Aber in diesen Schöpfungen erreicht Siegfried „Tino Moralt“ nicht mehr. Doch gehören auch seine letzten Bücher „Grittli Brunnenmeister“ (1899) und „Ein Wohltäter“ (1900) zur guten Volkskunst. — Groß ist die Zahl teils noch vielversprechender, noch nicht voll entwickelter, teils schon gereifter Schweizer Talente. Ich nenne nur den Basler Hermann Kurz („Die Guten von Gutenburg“ 1911), Adolf Vögtlin, Jakob Boßhart (6 Bände 1921 „Erdschollen“, „Im Nebel“, „Frühvollendet“, „Opfer“ u. a.), dessen neuester Roman „Ein Rufer in der Wüste“ das Bisherige übertrifft an Geschlossenheit, Wirklichkeitssinn und Charakterdarstellung. Ich nenne Karl Albrecht Bernoulli, Alfred Huggenberger, Jeggerlehner, Jakob Schaffner, Albert Steffen, Robert Walser, Paul Ilg („Der Landstörtzer“, „Das Menschlein Matthias“), den sangesfrohen Meinrad Lienert mit seinen köstlichen Kindheitserinnerungen und humordurchwürzten Erzählungen („Das war eine goldene Zeit“ 1907, „Das Bergspieglein“ 1910, „Bergdorfgeschichten“ 1913, „Drei altmodische Liebesgeschichten“ 1915), Heinrich Federer mit seiner prächtigen Frische, seiner naiven, um künstlerischen Aufbau unbekümmerten Fabulierfreude und Treffsicherheit („Lachweiler Dorfgeschichten“ 1911, „Sisto e Sesto“ 1913, „Das letzte Stündlein des Papstes“ 1914, „Das Mätteliseppi“ 1916, „Spitzbube über Spitzbube“ 1921) und mit seiner tiefen Symbolik, mit der er den Geist der Berge und die Seele der Menschen auf einen Ton stimmt („Berge und Menschen“ 1911, „Pilatus“ 1912). In alledem offenbart sich nicht nur Heimat- und Umweltpoesie, sondern wirklich urwüchsige, hie und da noch brodelnde, aber auch sehr hochstehende Kunst, die das Menschenherz bald erfreut und erhebt, bald erschüttert.

Kellers Einfluß war übrigens eher noch fruchtbarer unter den Schwaben als unter den Schweizern. Namentlich von Hermann Hesse gilt dies, der einer unserer feinsten Erzähler geworden

ist. Bei Hesse sowohl wie bei seinen Freunden Ludwig Finckh und Emil Strauß kann man indes nicht mehr von eigentlicher Heimatkunst reden, obgleich jeder der drei Dichter sein ausgesprochen schwäbisches Wesen betont, sondern sie gehören doch zu jenen wenigen noch zu betrachtenden Dichtern, die über aller landschaftlichen Begrenzung als die eigentlichen großen Erzähler der Gegenwart anzusprechen sind. Für Ludwig Finckh (geb. in Reutlingen 1876) gilt das vielleicht nicht ganz. Doch sein „Rosendoktor" (1906) und „Rapunzel" (1909) zählen trotz einer gewissen Beschränkung auf das Liebliche zu den schönsten idyllischen Dichtungen der Gegenwart, und die guten Geister der Heimatliebe, Wandersehnsucht, echten, weisheitsvollen Dichtersinnes sind auch in der „Reise nach Tripstrill" (1911) und im „Bodenseher" (1914) lebendig. „Biskra. Ein Oasenbuch" (1906) zaubert uns die blendende Schönheit Nordafrikas vor. Herzenswärme und schlichten gesunden Menschenverstand atmet „Die Jakobsleiter" (1922), Bodenseeluft „Seekönig" und „Graspfeifer" (1922), Heimatliebe und Naturbetrachtung der Gedichtband „Mutter Erde" (1919); süße, längst verklungene Minne lebt wieder auf: „Fraue Du. Lieder" (1921); den Familiensinn wollen „Ahnenbüchlein" (1921) und „Der Ahnengarten" (1922) beleben. — Hermann Hesse (geb. in Calw 1877) ist ungleich tiefer und reicher. Er gab zunächst „Romantische Lieder" (1899) mit viel Müdigkeit und Melancholie, aber auch mit viel Glanz und Schimmer, mit feinstem musikalischem Reize und hie und da mit echter Schlichtheit des Herzenstones wie:

Nun ist der Tag zu Ende,
leg' mir die lieben Hände
auf Stirn und Haar,
und singe mir! Und wende
von mir der Träume laute Schar.

Es folgten einigen Stimmungsskizzen — „Eine Stunde hinter Mitternacht" (1899) —, einem seelenvollen, unendlich feinfühligen, schwermütig-ironischen Büchlein, die „Hinterlassenen Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher" (1901, ergänzt 1907); schon hier entzücken die wundervolle Prosa und die psychologische Feinheit, besonders in der Kindheitsidylle. In Italien fand er Nahrung für

seine hungernde Seele. Dort wandelte er auf den Spuren des Hl. Franziskus und Boccaccios, denen er Schriften weihte. Aber den Heimatboden verleugnet er nimmer. Der Band „Gedichte" (1902) bekundete den echten, reichen, reifen Lyriker voll Erinnern, Träumen und Sehnen und Heimverlangen, voll Innigkeit und Tiefe der Natur- und Weltliebe und voll unsagbar schmerzlich-süßen Wohllauts —

Wie eine Welle, die von Schaum gekränzt
ans blaue Flut sich voll Verlangen reckt
und müd und schön im großen Meer verglänzt —

Wie eine Wolke, die im leisen Wind
hinsegelnd aller Pilger Sehnsucht weckt
und blaß und silbern in den Tag verrinnt —

Und wie ein Lied am heißen Straßenrand
fremdtönig klingt mit wunderlichem Reim
und dir das Herz entführt weit über Land —

So weht mein Leben flüchtig durch die Zeit,
ist bald vertönt und mündet doch geheim
ins Reich der Sehnsucht und der Ewigkeit.

Ein schmales und schlichtes, überall ansprechendes, aber doch nicht ans Letzte rührendes und dies zu eigener und anderer Erlösung offenbarendes Bändchen neuer Gedichte heißt „Musik des Einsamen" (1915). Hesses erstes großes Werk „Peter Camenzind" (1904) ist ein Bekenntnis- und Lebensbuch voll tiefer Seele und satter Farbe, das die Entwicklung eines verhaltenen, still in sich kämpfenden und reifenden Menschen behandelt. Das Buch ist eine Beichte. Mag der Dichter auch den Helden als einen Schweizer Bauernsohn schildern, der, nachdem er in den Bergen sein Herz mit Naturliebe und Naturschönheit vollgesogen hat, in die Weite zieht, als fahrender Scholare allerlei Irr- und Querfahrten in Zürich, Basel und Paris durchmacht und dann mit überlegener, reifesatter, weltkundiger Ironie ausgerüstet heimkehrt: überall klingt die persönliche Note hindurch, überall tritt dem Leser die in Gesichten schwelgende, an Liebe zur Erdenschönheit und an Freundschaft zu verwandten Seelen sich labende Natur des Dichters anheimelnd vor Augen. Köstlich

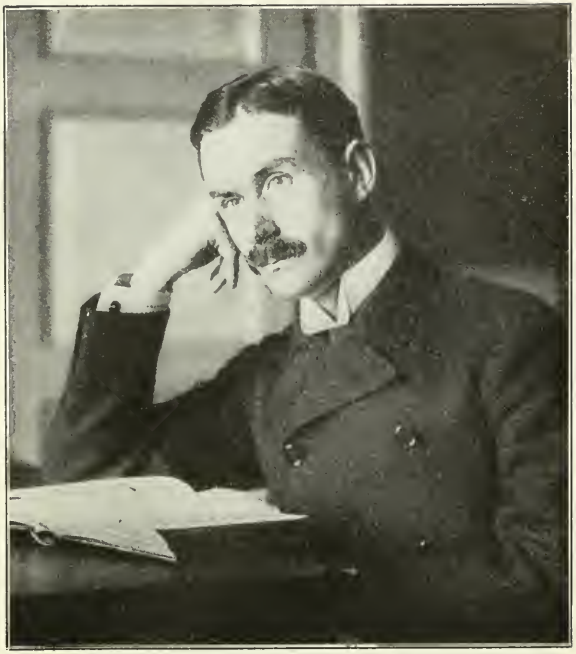
geschildert ist die Kindheit Peters und die Fahrt mit dem Musiker Richard ins umbrische Land; groß erhebt sich vor uns das Bild des Franz von Assisi, dem auch die Natur Sinnbild alles Reinen und Göttlichen war; rührend wirkt die Liebe zu dem kleinen Buckligen Boppi; doch Frauenliebe ist in Peter Camenzinds Seele nur „immer ein reinigendes Anbeten, eine steile Flamme, seiner Trübe entlodert, Beterhände, zum blauen Himmel emporgestreckt". Auch durch die verklärte und scheue Liebe klingt das Streben, „ans Herz des Daseins zu kommen", das Camenzind zum Dichter macht und ihn aus der weiten Welt wieder in die enge, aber still gewaltige Welt seiner Heimat zurücktreibt. Und überall zittert jene Weltliebe, für die „Ströme, Meere, ziehende Wolken und Stürme Sinnbilder und Träger der Sehnsucht sind, die zwischen Himmel und Erde ihre Flügel ausspannt und deren Ziel die zweifellose Gewißheit von Bürgerrecht und von der Unsterblichkeit alles Lebenden ist". Es sind Bauernschwere und Künstlerfeine in gleicher Weise in dem Buche gemischt, leider ohne am Ende einen harmonischen Zusammenklang zu finden. Der Wein wird dem Heimgekehrten, der ein Wirtshaus übernimmt, zum Sorgenbrecher und Träumespender; denn „der Wein vermag Unmögliches; arme Menschenherzen füllt er mit schönen und wunderlichen Dichtungen; leer gewordene Lebenskähne belastet er mit neuen Schicksalen und treibt Gestrandete in die eilige Strömung des großen Lebens zurück". Heimlich denkt Camenzind dabei wohl der Dichtung, die er begonnen hat, die aber vergebens der Vollendung zum Lebenswerke harrt.

Weder an Lebenswahrheit noch an künstlerischer Reife kann sich mit „Peter Camenzind" der Roman „Unterm Rad" (1905) messen, der ein beliebtes Thema der Gegenwart behandelt, nämlich die Marterung einer feinbesaiteten Knabenseele durch die Unvernunft der Schuleinrichtungen und ihrer Vertreter; in der zweiten Hälfte des Romans begegnen wir klaren, warm durchleuchteten Bildern aus der Kindergasse, der Gesellenzeit und der ersten Liebe des Knaben. Wie in so vielen Schülerromanen sucht auch hier der Knabe im Tod den Frieden, den ihm das Leben nicht gab. — Wir atmen

Wilhelm von Polenz
Naturaufnahme

Gustav Frenssen
Naturaufnahme

Hermann Hesse
Naturaufnahme



Thomas Mann
Naturaufnahme

bei Hesse allüberall, ob er uns nur Skizzen bietet wie „Diesseits“ (1907), „Nachbarn“ (1908) oder eine Doppelnovelle wie „Gertrud“ (1910), den Hauch reiner künstlerischer Anschauung, die unberührt von Reflexion und Sentimentalität ist. Man schlürft mit hellster Freude die Süße seiner Sprache und gibt sich in den Bann seiner Stimmungen gefangen. Das gilt auch von den farbensatten Aufzeichnungen „Aus Indien“ (1913). Unnachahmlich weiß Hesse, mit zarter Hand, mit weichem Mollton und doch ohne Verbitterung an die letzten Fragen des Lebens zu rühren. Nichts ist bezeichnender für ihn als das Wort des in heroischem Entschluß auf das Glück verzichtenden Musikers in „Gertrud“, der das Problem des Schaffenden aus dem Brunnen seiner Menschlichkeit quellen läßt: „Ich möchte empfinden, daß der Schmerz und die Freude aus gleicher Quelle kommen und Bewegungen derselben Kraft und Takte derselben Musik sind, jedes schön und notwendig.“ — Herber, männlicher, nüchtern, ja fast mager ist der (Maler-)Roman „Roßhalde“ (1914). So rang sich aus vorüberklingenden Stimmungen und Melodien Hesse zur Gestaltung von Menschen mit größeren Schicksalen und Kämpfen hindurch; denn schon hier wird die Kunst als schweres Lebenswerk ohne romantische Verbrämung gefaßt und das Leben selbst als eine bitterernste Kunst. Voll Frische und Natürlichkeit sind die „Knulp“-Erzählungen (1915); süße Trauer liegt wie herbstliches Abendgold über den kleineren Geschichten („Am Wege“); wie fernes Geigenklingen zittert ein unsagbares Gefühl durch die Kindheiterinnerungen („Schön ist die Jugend“); tiefer Sinn und kristallklare Form verbinden sich in den „Märchen“ (und Legenden 1918), unter denen „Augustus“ hervorzuheben ist, sowie „Iris“, wo jene ewige Sehnsucht des Menschen, aus all dem Wirrwarr des äußeren Lebens zu dem innersten Wesenskern des eigenen Selbst zu gelangen, eine ebenso zarte wie phantastische Darstellung findet. Hiermit finden wir auch die Brücke zu dem Roman „Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend“ (1920), der so manchen Leser trotz „Roßhalde“ überraschte, als ob ein Pseudonym vorläge oder als ob sich eine rätselhafte Wandlung im Dichter vollzogen habe. Wohl ist es, als ob eine

Saite auf der Geige einen Sprung erlitten, aber gerade dies Schrille und Zerrissene erhöht die erschütternde Wirkung. Und befremdet dies in einer Zeit, wo das Böse so übergewaltig geworden ist in der Welt? Doch auch das Böse ist schicksalgewollt wie das Gute, ja nur zu oft ist es das Starke, während dieses schwach und hinfällig ist. Wie der Mensch den Weg durch Gutes und Böses hindurch zu sich selber findet, das ist seine vornehmste Aufgabe. So lenkt der Roman zu den tiefsten Fragen des Menschendaseins und zu den Lösungen, die Mythos und Legende, sei es von Kain und Abel, von den Schächern am Kreuz, sei es der gnostische Abraxas, der Dämon in der Mischung von Menschen- und Vogelgestalt, gesucht haben. Sinclair erlebt schon in der Kindheit „zwei Welten", die lichte, fromme, biedere des Elternhauses und die der Gasse und Gosse — ein Gassenjunge übt die furchtbarste Tyrannei über ihn aus —, ein anderer Knabe, Demian, der eine Mischung von Engel und Teufel ist, befreit ihn, aber er wird, schier bis an sein Ende, sein Gefangener. Und jeder wird doch nur frei, wenn er sich selbst befreit und sich selbst gebietet; jeder muß für sich selber stehen. Ein magisch-mystisches Zwielicht liegt über den Wandlungen, die Sinclair in Kunst und Leben durchläuft, bald unter dem Einflusse ebenso seltsamer und zwiespältiger Männer oder edler Frauen, die an ihm das Kainszeichen des Genies erkennen. Wie eine Dissonanz schallt der Ruf „Krieg!" in den Menschenkreis hinein. Am Ende finden wir Demian neben Sinclair verwundet im Lazarett liegend; er stirbt. — Das Buch wirkt wie ein Mythos, wie ein Erlebnis von Rätseln und Wundern; es bedeutet echte, reine, stolze Kunst, die uns über uns selbst zu erheben vermag. Ebenso hoch steht der Novellenband „Klingsors letzter Sommer" (1921); in die Kinderseele führt die erste Erzählung, in alle Formen von Angst die zweite: dieser Dämon verfolgt den Gattenmörder im Wachen und im Träumen in aller Lebens- und Liebeslust, die im Süden mit Glanz und Fülle ihn umfängt, ja er erkennt, daß Angst die Wurzel aller Lebensgier ist; man denkt an Storm („Ein Sterbender"): „Sie träumen — und diese bunten Bilder sind ihr Glück. Ich aber

weiß es, daß die Todesangst sie im Gehirn der Menschen ausgebrütet." Die letzte Erzählung, die dem Bande den Namen gab, ist eine unendlich reizvolle Farbensymphonie in Landschaftsstimmung des Südens, in Angst und Lust des schöpferischen Menschen, in Freundschafts- und Liebesglück, in Visionen und Träumen.

An lyrischer Zartheit des Empfindens vielfach mit Hesse verwandt ist Emil Strauß (geb. in Pforzheim 1866). Sein Erstling „Menschenwege" (1898) bietet noch mehr Skizzen und Studien, die er in Brasilien gesammelt hat, wo er lange Jahre lebte. Er ist vor allem der Dichter des Romans „Freund Hein" (1902); es ist wieder eine Jugend- und Schulgeschichte, aber die tiefste und schönste von allen. Auch bei Strauß ist die melodische Sprache und die Stimmung die Hauptsache. Ein Knabe, der ein Künstler ist, wird weder von den Eltern noch von den kleingeistigen Lehrern verstanden; er scheitert an dem Mechanismus des Alltags; er kann die Mathematik nicht begreifen. Als er wieder ein schlechtes Zeugnis erhält, flieht er in den Wald, und nachdem er eine Nacht voll süßen Zaubers und holder Träume erlebt hat, macht er in der Frühe ein Ende, „ergreift ins All zurück die kürzeste Bahn". So verklingt das Werk traurig, aber schön, eine Klage unglücklicher Jugend, eine schwere Anklage gegen engherzige Erzieher, freilich auch ein Zeugnis eines gewissen sentimentalischen Lebensüberdrusses und empfindsamer Zartheit, die eine Zeitlang kennzeichnend für das junge Geschlecht zu werden drohte, inzwischen aber durch tatkräftigere, gegenwartfreudigere Strömungen und vor allem durch die heilige Not der Zeit völlig überwunden ist. — Die Dichtungen, die Strauß noch weiterhin schrieb, vor allem „Engelwirt" (1900), der nach allerlei Irren aus Amerika zu seinem prächtigen Weibe zurückkehrt, zartes Empfinden mit zähem Lebenstrotz verbindend, „Kreuzungen" (1904), Lebens- und Liebeswirrungen, und die Novellen „Hans und Grete" (1909), die teils nach Brasilien führen, teils in schwäbischer Romantik wurzeln, sind gleichfalls vornehme, edle Kunstwerke. Ein Abirren auf einen der Begabung versagten Weg bedeutet die Tragödie „Don Pedro" (in neuer Fassung 1914). Wie für des Dichters Ent-

wicklung, so auch für die Geistesrichtung unserer Zeit ist hochbedeutsam der Roman „Der Spiegel“ (1918). Dem Urenkel wird das Gottsuchertum des Ahnen wie ein Spiegel, wie ein Symbol für das eigene Drängen und Ringen des Herzens nach Wahrheit und Erlösung vorgehalten: klassische Humanität und christliches Ethos umschlingen einander in diesem von tiefster Innerlichkeit und weicher Schwermut erfüllten Kunstwerk; nur der Schlußteil wirkt nicht ganz überzeugend.

Immer neue Talente stellte das Schwabenland heraus; so erneuert Wilhelm Schussen (geb. 1874) in seinem krausen, halb skurrilen, halb humorigen „Vinzenz Faulhaber“ (1907) den Schelmen- und Abenteurer-Roman. In seinem Buche „Meine Steinauer. Eine Heimatgeschichte“ (1908) schildert er die Leute des oberschwäbischen Riedes, mit herzlichstem Mitempfinden die Quellen ihres stillen Glückes aufweisend; derb, saftig, farbig ist auch das Werk „Joh. Jakob Schäufeles philosophische Kuckuckseier“ (1908). Es sind Aufzeichnungen eines kleinen Schreibers, der aus Dichterträumen in eine Amts- und reich bevölkerte Kinderstube rutschte und in der Schenke Herzstärkung findet, wenn die Sorgen des Alltags ihn überfallen. „Gildegarn“ (1911) ist ein etwas säuerlicher Schulroman, der die Rollen des Guten und Schlechten recht ungleich verteilt. Ein tiefer Lebensernst steckt trotz der barocken Aufmachung in „Medard Rombold“ (1913). Die Abwendung von der Kultur, die Liebe zum Idyllischen ist auch die Seele der Dichtungen Heinrich Schäffs („Abseits“, „Waldstift“ 1912) und Hans H. Ehrlers („Briefe vom Land“, „Frühlingslieder“, „Der Hof des Patrizierhauses“, „Die Reise ins Pfarrhaus“). Subjektiv-Lyrisches, Beschauliches, wohl mit gewisser Ironie gefärbt, Sinniges und Inniges kennzeichnet alle diese Schwaben, wie auch Frank, Planck, Hanold, Krauß u. a. Von anderer Art sind die Erzählungen des in Schwaben 1851 geborenen Brooklyner Fabrikarbeiters Hugo Bertsch („Die Geschwister“, „Lob der Sonderlinge“, „Bilderbogen aus meinem Leben“): in der ersten wird die soziale Not des vierten Standes mit ergreifender Seelenkunde und starkem Temperament geschildert; in den an-

deren drängt sich das Philosophische und Reflektierende in urwüchsiger Form vor.

Aus dem Verlangen heraus, in einem sinnbildlich wirkenden Menschenschicksal die kraft- und saftreiche und ungestüm gärende Gegenwart abzuspiegeln und so den großen Vorbildern „Wilhelm Meister" und „Der grüne Heinrich" nachzueifern, gingen „Jörn Uhl", „Peter Camenzind", „Asmus Semper", „Albin Indergand" und manche andere Bildungsromane hervor. So zeugen von starkem, frischem Können die Werke des Dorpaters Hermann Anders Krüger (geb. 1871), der sich auch als Dramatiker betätigte („Der Kronprinz", „Die Pelzmütze"). Sein herrnhutischer Erziehungsroman „Gottfried Kämpfer" (1904) zeigt, wie ein trotziger, leidenschaftlicher Bub unter dem Einflusse von Schule und Haus das Schwierigste lernt: die Selbsterziehung. Den Kampf um Gott und Welt und das eigene Herz schildert in trefflicher Charakterentwicklung seines Helden der auf demselben Boden erwachsene, aber über ihn hinausführende Roman „Kaspar Krumbholz" (1909), eine „Jugendrechenschaft" enthält „Sohn und Vater" (1922). In liebevoller und Liebe weckender Weise bietet uns Hermann Wette (geb. in Herborn 1857, gest. 1919) mit seinem tief in der westfälischen Heimat wurzelnden, humorerfüllten dreiteiligen Erziehungsroman „Kranskopf" (1903—05) durch die Fülle seiner scharfumrissenen Gestalten ein treues westfälisches Dorf- und Volksbild; barocker ist „Jost Knost" (1908). Auch in seiner heimatlichen Mundart schuf er Bleibendes. Reich an Erfindung und Humor ist hierin Augustin Wibbelt („Ut de feldgrave Tid"). Ein ebenfalls herzerfrischendes Buch, durch das überall der würzige Hauch des Meeres und zugleich des weltüberwindenden Humors weht, ist „Hann Klüth" (1905) von Georg Engel (geb. 1866 in Greifswald). Hann Klüth ist ein rechter „dummer Junge", nach der Meinung der Welt; doch er hat Kopf und Herz auf dem rechten Fleck und findet trotz allen Mißgeschicks den Weg zum Glück. Auch die Novellenbände desselben Verfassers: „Der verbotene Rausch" (1902) und „Die Leute von Moorluke" (1910) sind liebe, lustige

Büchlein, bei derber Zeichnung echtesten, oft Reuterschen Humors voll. Der Roman „Der Reiter auf dem Regenbogen“ (1909) verrät sich als Erzeugnis einer sympathischen Seele und einer in Ernst und Spiel, in Empfindsamkeit und Humor sich wiegenden Kunst, nicht minder, trotz mancherlei Unwahrscheinlichkeiten, „Die verirrte Magd“ (1912). Hier klopft ein Pulsschlag wärmster Lebens- und Wesensfülle. In die Geschichte vergangener Zeiten führt „Claus Störtebeker“ (1919).

Zu den Bildungsromanen können wir auch den namentlich im Anfang ausgezeichneten Findling-Roman „Josua Kersten“ (1908) rechnen, der den Novalisforscher Ernst Heilborn (geb. 1867) zum Verfasser hat; zarte Kunst mit leiser Fontanescher Ironie vereinigen dessen Roman „Die steile Stufe“ (1911) und die Novellen und Legenden „Die kupferne Stadt“ (1918), voll tiefen Sinnes ist das Buch „Vom Geist der Erde“ (1920). Die Jugend eines gar hellen Berliner Jungen führt uns das köstliche Büchlein des Porträtmalers Hanns Fechner (geb. 1860) „Spreehanns“ vor. Vor allem sind aber hier zwei Romane eines unserer besten Erzähler, des Braunschweigers Friedrich Huch (geb. 1873, gest. 1913), zu nennen: „Peter Michel“ (1901) und „Mao“ (1907). In „Peter Michel“ handelt es sich, wie der Name schon andeutet, um einen nach innen gekehrten, schwerfälligen und ungeschickten Dorfknaben, den wir durch seine Schul- und Universitätsjahre in ein mattzufriedenes Philisterleben begleiten. Die wirkungsvolle Kontrastfigur zu ihm bildet die freche, abenteuerliche Kantorstochter, die er einst im stillen geliebt hat; sie verführt ihn und lacht ihn hernach wegen seiner einfältigen Sittenstrenge aus. Mit groteskem, derbem Realismus und satirischem Humor, der über die gesamte Darstellung des dörflichen und kleinstädtischen Daseins und seiner Absonderlichkeiten gebreitet ist, führt Friedrich Huch den Nachweis, daß die Macht so kläglicher Verhältnisse den täppischen, widerstandsunfähigen Peter hinabziehen muß. Ernst, vornehm und verinnerlicht steht neben „Peter Michel“ „Mao“, die Geschichte eines Knaben, der unter der Fülle inneren Reichtums, innerer Gesichte, die sich nicht mit dem äußeren Leben in Einklang bringen lassen, zusammenbricht wie ein zarter Baum unter zu reichen Früchten.

Das Buch ist wie eine erschütternde, schöne Klage über die Vergänglichkeit aller Jugend. Die Sprache Huchs ist hier so edel wie kaum bei einem anderen Schriftsteller unserer Zeit. Ein sachlicher, vornehmer Stil zeichnet auch alle seine übrigen Werke aus: „Die Geschwister" (1903), deren Fortsetzung, „Wandlungen" (1905), und „Pitt und Fox" — mit dem Untertitel „die Liebeswege der Brüder Sintrup" (1909) —, das einer der besten Unterhaltungsromane unserer Zeit ist; Satire und Ernst halten in ihm einander ausgleichend die Wage. Durch seine bedeutende Formgebung, die quellende Gestaltungskraft und die Weite des Horizonts stellt sich Huch neben diejenigen Erzähler unserer Zeit, die über alle heimatlichen Grenzen hinausragen. Seine nachgelassenen Erzählungen (1914) erneuern nur den Schmerz um den zu früh Verblichenen; fast aus jeder schaut uns der Tod an, als würfe er seinen Schatten voraus. Außer Frenssen, Hesse, Strauß und Friedrich Huch sind vor allem noch die beiden Brüder Thomas und Heinrich Mann, der Schlesier Hermann Stehr und die beiden Novellisten Eduard Graf Keyserling und Paul Ernst der Behandlung wert.

Thomas Mann (geb. 1875 als Sohn eines Lübecker Kaufmanns und Senators und einer Brasilianerin, deren Vater ein Deutscher und deren Mutter eine Kreolin war, nun in München lebend) veröffentlichte 1901 nach einer nichts Besonderes verratenden Novelle „Der kleine Herr Friedemann" (1898) den großen Lübecker Roman „Die Buddenbrooks", dessen Held nicht eine einzelne Person, sondern eine Familie, vielmehr „der Verfall einer Familie" ist. So reich auch die einzelnen Personen des Werks mit einer Fülle von Einzelzügen ausgestattet sind, so sind und bleiben sie doch nur Glieder einer langen Kette, in der Gemeingefühl und Einzelwille sich gegenseitig bedingen. Einem grünenden, blühenden, fruchttragenden und dann welkenden und allmählich absterbenden Baume gleich zeigt sich dies Lübecker Patriziergeschlecht, das, so reich an Besitz und Ansehen es ist, doch unwiderstehlich herabsinkt, wie die Nerven- und Gehirnsubstanz und die Blutreinheit und endlich die sittliche Tüchtigkeit schwinden. So oft auch das

Sterben der alten, das Aufblühen der jungen Generation vor uns vorüberzieht, nie ermüdet die stets eigenartige, im einzelnen geradezu verblüffend scharf realistische Darstellungsart des Dichters. Fest prägen sich die typischen Bilder der Großeltern, des Konsuls, der Buben sogleich am Anfang ein. Und bald tauchen die gespenstischen Schatten auf, die das Kommende ankündigen. Doch zunächst herrscht noch das strenge „Familienprinzip"; Toni, die Tochter des Hauses, opfert sich diesem mit ihrer Ehe, aber Christian, der eine Sohn, bricht dann mit allen Überlieferungen, und auch Thomas, der andere, hat schon einen Stich der Entartung, die der Glanz äußerer Ehren nicht verdecken kann. Sein Hirn ist schon zerrüttet, sein Herz zerwühlt; wie ein Schauer ergreift ihn Schopenhauers Philosophie, mit ihr die Erkenntnis, daß das, was wir Einzelwesen und Persönlichkeit nennen, nur ein störrisches, hassenswertes Hindernis ist, etwas anderes und Besseres zu sein, daß der Geist sich von Raum und Zeit und Familie loslösen und fortbestehen kann in allen denen, die je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden, besonders aber in denen, die es voller, kräftiger, fröhlicher sagen.

Mitleidlose Herbigkeit scheint des Dichters Griffel zu führen, wie er das Geschlecht dem Untergang entgegenlenkt; schauerlich ist das Ende des Thomas, erschütternd das seines Sohnes, des armen zartbesaiteten Hanno, der in Musik schwelgt und von der herben Wirklichkeit, der Grausamkeit der Schule, zermürbt wird.

Kaum bei einem zweiten lebenden Dichter zeigt sich der tiefe Künstlerernst mit solcher Kühle des Temperaments vereinigt wie bei Thomas Mann. Auch sein — durchaus undramatisches — Drama „Fiorenza" (1905), das sich offenbar an Gobineaus Renaissanceszenen anlehnt, paart diese wunderbare Ruhe mit Schärfe und Klarheit der Linienführung, und die dramatische Novelle „Der Tod in Venedig" (1913) zeichnet die erhabensten Künstlerleiden, die Vereinsamung des Genies in der raffiniertesten Form; das Aristokratentum der Kunst und der — Künstelei läßt sich kaum noch überbieten; in der Bewußtheit Manns mischen sich Elemente aus Schopenhauer, Nietzsche (Decadence, skeptische Kritik des Genies)

und Flaubert (Schaffensqual); die Übergangsstellung zwischen Romantik und Naturalismus und die Neigung zum Grotesken bestimmen die ganz einzige Wesensart des Dichters. Das Bedeutendste und Eigenste schuf Thomas Mann vielleicht in seiner Novellensammlung „Tristan“ (1903). Nicht umsonst steht als Motto darüber das Wort Ibsens: „Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten.“ Ein großer Gegensatz zieht sich in mannigfacher Form durch die Erzählungen hindurch; man möchte ihn zurückführen auf die Mischung des verschiedenen Blutes in dem Dichter selbst und ferner auf den in ihm, dem Patriziersohn, besonders lebendigen Widerstreit zwischen allem, was Ordnung, Reinlichkeit, Gesundheit, Fröhlichkeit heißt, und dem, was ein Künstlerauge sieht, ein Künstlerohr hört, ein Künstlerherz fühlt und erlebt. In mannigfachen Abstufungen tritt dieser Kampf zwischen dem blühenden, lachenden, oft brutalen Leben des Philisters und dem Schwärmen und Sinnen und Grübeln des verträumten und gedankenvollen Kopfes in den Novellen der Sammlung hervor, am stärksten in der Titelnovelle und bei „Tonio Kröger“. Über die große Masse erhebt sich mit seinem Geist der Künstler, doch nur zu oft martert, ja zertritt jene ihn ohne Verständnis; er bedauert und bewundert sie zugleich, er verachtet und haßt und liebt sie zugleich. Und der Dichter steht selbst wieder über seinen Gestalten, und wenn er ihnen auch Blut von seinem Blute einflößt, schaut er doch mit vornehmer Lässigkeit ihrem seltsamen Treiben zu und leiht ihren wunderlichen Gedanken Worte. Ja, oft ist Mann sogar ein allzu nüchterner Berichterstatter. Man bekommt einen peinlichen Eindruck, als käme es dem Dichter vor allem nur darauf an, sich keine Gefühlsblöße zu geben und den verhaltenen Ton des kühlen, formellen Verkehrs zu wahren.

Namentlich von seinem Roman „Königliche Hoheit“ (1909) gilt das doch in allzu hohem Maße. Es ist kein Zweifel, dies Werk ist eine große Enttäuschung nach den „Buddenbrooks“ und dem „Tristan“. Man muß auch „Königliche Hoheit“ bewundern, aber dies königlich Hohe, das dem ganzen Roman aufgeprägt ist, bleibt uns fern und fremd und kühl. Es mutet uns

wie eine Märchenironie an, aus der Ironie eines reifen Kunstverstandes, nicht aus dem Humor eines Künstlerherzens geboren. Eine hoheitvolle Menschenverachtung, nicht Liebe blickt uns aus dem Werk entgegen. Selbstbewußtheit, Sicherheit, Lebenswahrheit — und doch keine Lebenswärme. Strich für Strich wird meisterhaft hingesetzt: die Hofgesellschaft, in deren Hut Klaus Heinrich, der zweite Sohn des Großherzogs eines kleinen deutschen Staates, heranwächst, der Bürgerball, auf dem er zum erstenmal aus sich herausgeht, die Repräsentation, die nach dem Tode des Vaters, bei der Kränklichkeit des älteren Bruders, des regierenden Großherzogs, ihm zufällt, die erste Begegnung und allmählich sich entwickelnde Freundschaft mit der Tochter des Milliardärs Samuel Spoelmann aus Amerika, die Liebeserklärung, die Einführung der Miß Imma in die Hofgesellschaft und endlich die Verlobung: alles das ist fein behandelt, aber man wird nicht warm. Das zarte, ungeschickte Anspinnen der Liebesaffäre durch den Prinzen ist das einzige menschlich Interessierende, alles übrige sind schön ausgebreitete Gleichgültigkeiten, die niemanden fesseln; auch der Verfasser verstand es nicht, sie zu vergolden, weil er, freilich unverkennbar in künstlerischer Berechnung, auf jeden wärmeren Ton verzichtete: Geschmack bleibt alles. Nach den bedeutsamen „Betrachtungen eines Unpolitischen" (1918) rettete er sich in die Idylle („Herr und Hund. Gesang vom Kindchen" 1919).

Was Thomas Mann fehlt, eine in Farben schwelgende, üppig quellende, blühende Phantasie und Fabulierkunst, das hat im Übermaß sein Bruder Heinrich Mann (geb. 1871 in Lübeck), freilich geht ihm dafür oft ab, was jener in so hohem Grade besitzt: Maß und Zucht und Ruhe. Vor der zynisch-grotesken Gewalt der Werke Heinrich Manns, sowohl der Dramen („Der Tyrann", „Die Unschuldige" u. a.) als der Romane: „Im Schlaraffenland" (1900), „Die Göttinnen" (1902), „Die Jagd nach Liebe" (1903), „Professor Unrat" (1905), „Die kleine Stadt" (1909), sowie der Novellensammlungen: „Flöten und Dolche" (1904), „Stürmische Morgen" (1906), „Die Rückkehr vom Hades" (1911) u. a. erschrickt und entsetzt sich der Leser.

Ungeschminkt und ungefärbt, ohne jede Empfindsamkeit wird in allen diesen Dichtungen die „menschliche Komödie", das Kesseltreiben des Lebens in immer wechselnden, farbenprächtigen Bildern an uns vorbeigeführt. Heinrich Mann ist stark vom Ausland und dessen naturalistischen Schriftstellern beeinflußt: Balzac, der gewaltigste Erzähler Frankreichs, Flaubert, der Verfasser der „Madame Bovary", und die glühenden, sinnlichen Romane Gabriele d'Annunzios haben auf ihn gewirkt. Er schweift überall in „kalter Rauschhaftigkeit" aus bis zur Zügellosigkeit und Geschmacklosigkeit. Künstlerisch und rein menschlich ist der Roman „Der Untertan" (1918), eine ebenso würdelose wie unsachliche Darstellung des wilhelminischen Zeitalters, zu verwerfen, er ist ein häßliches Pamphlet. Solche Bücher machen uns bei dem Auslande verächtlich.

An Unverblümtheit der Darstellung kann sich der schlesische Lehrer Hermann Stehr (geb. in Habelschwerdt 1864) mit Heinrich Mann messen. Auch vor den Romanen dieses Dichters — „Auf Leben und Tod" (1898), „Der Schindelmacher" (1899), „Leonore Griebel" (1900), „Das letzte Kind" (1903), „Der begrabene Gott" (1906) und „Drei Nächte" (1909) — wird den bloß behagliche Unterhaltung und gefällige Poesie suchenden Leser ein Schrecken befallen. Aber eine ungewöhnliche Kraft der inneren Anschauung lebt in diesem spröden, herben, tiefgründigen Geiste, und seine Romane lassen uns so wie kaum die eines anderen Zeitgenossen in die Tiefen dunkler Menschenschicksale hineinsehen; es empfängt uns darin bald Seraphschwingenrauschen, Glockengeläut und himmlische Ekstase, bald — wie im „Begrabenen Gott" — ein Jammer ohnegleichen, der die Welt in Finsternis und Nebel hüllt. Das Schicksal einer schlesischen Magd, die, verhöhnt und zertreten, den „Peiniger", den Gott, begräbt, stellt diese Dichtung mit unerhörter Wucht dar. Man versteht es, daß ein Gerhart Hauptmann bewundernd sich neigte „vor dem schweren gotischen Ernste, vor dem düster machtvoll Aufstrebenden in der Kunst" Stehrs und daß der weiche Hofmannsthal selbst groß wird und zu ihm emporwächst, wenn er über Stehr zu schreiben beginnt, nachdem er ihn „erlebt" und voll „Ehrfurcht"

in sich aufgenommen hat; denn jener riß die Tore vor ihm auf, die zu den dunkelsten Tiefen des Lebens führen; und er kennt nur einen Vergleich, den mit Ludwigs Meisterwerk „Zwischen Himmel und Erde". Man versteht es, daß dieser rücksichtslose Darsteller menschlichen Leides nur schwer seine Leser findet, aber die Gewalt seiner Darstellung sollte ihn dennoch bekannter machen, als er ist. Vor allem dürften die „Geschichten aus dem Mandelhause" (1913) und neuerdings „Das entlaufene Herz" („Abendrot" 1916) auch zahme Gemüter durch ihre echte, schlichte Poesie anziehen. Schwer und grüblerisch ist „Der Heiligenhof" (1919).

Ein sprödes, vornehm herbes, skeptisches Talent ist Kurt Martens (geb. in Leipzig 1870), dessen Ideen von Nietzsches Geiste, dessen Stil- und Stoffformen von Hofmannsthalscher und Thomas Mannscher Vornehmheit, auch wohl von Wedekindschem Zynismus durchdrungen sind. Auch er sucht ein neues Menschenideal und erkannte scharf die Schwächen des wilhelminischen Zeitalters („Sinkende Schwimmer" 1892, „Die gehetzten Seelen" 1897, „Roman aus der Décadence" 1898, „Die Vollendung" 1902, „Katastrophen" 1904, „Kreislauf der Liebe" 1906, „Pia" 1913, „Jan Friedrich" u. a.); ansprechend ist der vaterländische Roman „Deutschland marschiert" (1913). In Wahrheit „Schonungslose Lebenschronik" ist das Buch, das er 1921 erscheinen ließ, „ein ungeschminktes Bild des geistigen Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts". Sein eigenes Ich ist ihm ein unsympathischer Zeitgenosse. Das Sexuelle tritt zu sehr in den Vordergrund. An Feinem und Klugem ist kein Mangel. Auch in der „Deutschen Literatur unserer Zeit" (1922) vereint er scharfes selbstsicheres Urteil mit subjektiver Auswahl.

Trübe, dunkle Menschenschicksale behandelt auch am liebsten der Kurländer Graf Eduard von Keyserling (1855—1918), nur daß er sie mit einem verklärenden Schein, wie mit milder Abendsonne versöhnend überstrahlt, während Stehr die Schatten hart und ungemildert in unsere Seele fallen läßt. Keyserling ist hauptsächlich Novellist; auch seine Romane „Beate und Mareile" (1903), „Dumala" (1908), „Wellen" (1911) sind novellistischen Charakters

und überragen nur an Umfang die kleineren Schöpfungen: „Schwüle Tage“ (1906) und „Bunte Herzen“ (1908), „Am Südhang“ (1915), „Abendliche Häuser“ (1915), „Fürstinnen“ (1917), „Feiertagskinder“ (1919). Mit einem sehr edlen, von jeder Manier freien und doch eigenen, vornehmen Stil zeichnet er am liebsten Schicksale aus dem Leben ostelbischer Adeliger. Ein gütevolles Herz spricht aus seinen Dichtungen, und so verzeiht man ihm gern die schwermütig-ironische Melancholie, das herbstliche Verzichten, das für ihn so bezeichnend ist. Kaum ein anderer Schriftsteller in Deutschland schrieb zu seiner Zeit so wahrhaft abgeklärt und doch so erschütternd, so geschmackvoll und doch so innerlich erwärmt.

Neben Keyserling ist als Novellist nur noch der schon auf dem Gebiete des Dramas in Theorie und Ausführung als Licht- und Gipfelsucher erwähnte Paul Ernst (geb. in Elbingerode 1866) zu nennen. Paul Ernst verdanken wir zunächst einen bedeutsamen Roman „Der schmale Weg zum Glück“ (1904). Das Werk ist eins unserer tiefsten Bücher voll Lebensweisheit und Kunstbildung; doch das Größte in ihm ist der ethische Ernst, der es durchdringt. Offenbar ist auch dies Werk ein großes Bekenntnis, in das der Dichter sein Herzblut gegossen hat, um mit den heißen Kämpfen der Jugend abzuschließen, die den Sohn der Waldberge zuerst zur Theologie und Geschichtswissenschaft und auch zum Sozialismus, dann aber von der Politik zur Kunst hinführten. Reich ist der Roman an Ausblicken, die in einer erdrückenden Fülle von Episoden sich bieten. Das Sprunghafte der Darstellung wird durch das edle Pathos aufgewogen, das dem Stil einen eigenartigen Reiz gibt und nicht nur das Herz, sondern auch den Willen des Lesers in Bann schlägt. Denn der Held des Romans gehört zu denen, die ausziehen, Gott in allem Lebendigen zu suchen, und ihn finden, weil sie ihn in sich selber tragen. Der zweite, auch an tiefen Schönheiten nicht arme Roman Ernsts, „Die selige Insel“ (1909), steht nicht ganz auf dieser stolzen Höhe. In den Dienst des sozialen Gedankens stellt sich „Saat auf Hoffnung“ (1914), klug, aber breit. Wir haben auch in den Novellen „Prinzessin des Ostens“

(1902) und mehr noch in den neuesten Schöpfungen Gebilde von klarem, klassischem Charakter. Ein Meisterstück hinsichtlich der freien Verschlingung der Motivlinien ist die Novelle „Die beiden Maler" in dem Bande „Der Tod des Cosimo" (1912); dort geraten Alter und Jugend, sittliches Künstlertum und freche Ungebundenheit in Konflikt, und teils Entrüstung, teils Neid führt dem Alten den Dolch wider den Kunstschädling. Etwas gesucht, romantisch ist die Einrahmung der Novellenbände „Die Hochzeit" und „Die Taufe" (1915), „Der Nobelpreis" (1919); erschütternd wirkt durch ihre Schlichtheit die Darstellung des Ungeheuren des Kriegs; in den Novellen selbst werden überraschende Probleme überraschenden Lösungen entgegengeführt, mit selbstherrlicher Laune, mit träumerisch pathetischer Weltanschauung. Typische Charaktere und Erlebnisse der Schauspieler finden in den „Komödiantengeschichten" (1920) eine bewundernswerte Behandlung.

So begegnen wir auch in der Erzählung nach der Überwindung des einseitigen Naturalismus und Symbolismus einer Rückkehr zu alten, edlen Überlieferungen und klassischen Formidealen. Auch von anderer Seite kam eine Auffrischung der Erzählungskunst: aus dem Reiche der weltbeherrschenden Technik, der Maschine. Ist diese aber nicht ein gänzlich poesieloses Ding? Durchaus nicht! Kann man nicht La Mettrie's Wort umkehren und sagen: la machine est un homme — nämlich ein Sklave von Eisen, von Gliedern, die kneten und walken und reiben und pressen, binden und winden und rollen und punzen? — Doch wir brauchen ja nur an die vielgerühmte Beseelung zu erinnern, die ein Naturalist wie Zola der Lokomotive, diesem Ungeheuer mit glühenden Augen und stampfenden Riesengliedern, lieh. Wer künstlerisch schaut, muß beseelen. Und ist ein Meister der Technik nicht auch ein Künstler, weil Gestalter, der Geahntes und Geplantes, Gedanken- und Phantasiegebilde in Tat umsetzt? Und anderseits kann nicht auch die rein praktische Arbeit ein Gegengewicht und eine Entlastung durch die Einbildungskraft fordern? Heinrich Seidel war ein tüchtiger Techniker und ein Träumer zugleich. Aber er sonderte beide Welten. Ein wackerer deutscher Mann und zu-

gleich Techniker und Dichter in einer Person war der Schwabe Max Eyth (1836—1906), als Charakterkopf nicht unähnlich einem Werner Siemens (1816—1892), der als Verfasser von trefflichen „Lebenserinnerungen" (1892) auch der Literaturgeschichte angehört. In jungen Jahren, bei einer großen englischen Fabrik in Leeds als Maschineningenieur tätig, sah Eyth die halbe Welt, ein Mann des Faches, aber auch ein Vollmensch, an Kopf, Herz und Humor gesund, von unermüdlicher Arbeitskraft. Sein bewegtes Leben spiegeln die drei Bände „Im Strom unserer Zeit". Schon 1899 erschienen Skizzen aus dem Wanderbuche eines Ingenieurs: „Hinter Pflug und Schraubstock" mit warm empfundenen Naturschilderungen aus dem Orient, mit dunklen und heiteren Bildern, voll Lebenserfahrung, Berufsfreudigkeit und auch Berufstragik. „Der Kampf um die Cheopspyramide" (1901) erzählt von zwei feindlichen Brüdern: dem einen, der Gelehrter und Geistlicher ist, gilt die Pyramide als Uroffenbarung und Schlüssel für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit; der andere ist Ingenieur, er will die Pyramide als Baumaterial für ein großes Stauwerk am Nil verwenden, somit dem Fortschritt der Menschheit dienstbar machen. So bilden die beiden Brüder zwei lebensvolle Charaktertypen, die sich in des Verfassers Schilderung wie Don Quixote und Sancho Pansa zueinander verhalten. — Nach einigen romantischen Entgleisungen schrieb Eyth, der sich nach Ulm zurückgezogen hatte, den Roman „Der Schneider von Ulm, Geschichte eines zweihundert Jahre zu früh Geborenen" (1906); hier gibt er ein anschauliches Zeitbild aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts und berichtet von den Wanderungen eines Vielumgetriebenen, der, seinem großen Landsmann Zeppelin vorauseilend, seine Kraft und sein Leben an der Lösung des Problems der Luftbeherrschung erschöpft. — Steht der Künstler in Max Eyth auch gewiß nicht sehr hoch, so ist doch seine deutsche, seine männliche Gesinnung freudig zu werten, und seine Schriften bieten zumal der deutschen Jugend und dem deutschen Hause eine schmackhafte und anregende, durchaus gesunde Kost. Auch nach Ägypten — wie Eyth — führt uns Willy Seidel (geb. in Braunschweig 1887), ein Bruder Ina Seidels, mit dem

Roman „Der Sang der Sakije“ (1914) und in den Novellen „Der Garten des Schuchan“ (1920). Er stellt uns das tragische Zurückweichen der Urbevölkerung vor dem englischen Europäertum in Kairo lebendig vor die Seele. Ähnlich ist das Grundproblem in dem Roman „Der Buschhahn“ (1921), wo die primitive Kultur der Samoaner in Gegensatz tritt zu den vernichtenden und verwerflichen Sitten der Eroberer. Das ewige Recht des Menschlichen, auch in seinen schlichtesten oder seltsamsten Formen, wird von einem feinen Geiste in eigenster Stilgebung vertreten und mit vielen ethnographisch bedeutsamen Proben aus der exotischen Menschenwelt gestützt. Die Qualen eines Deutschen, der in Nordamerika während des Weltkrieges inmitten einer seelenlosen Zivilisation und unter Menschen, die ihn verfemen und verfolgen, festgehalten wird, stellt uns erschütternd der Roman „Der neue Daniel“ (1921) dar. Wie Seidel eine untergehende Menschenwelt mit echter Humanität umfängt, so Franz Schauwecker die Tragödie der tropischen Tierwelt in „Ghawati“ (1920). Die Glut der Empörung eines heißen Temperaments und ein tiefes Schauen in die Landschaft mit Steppen und Sümpfen, Strömen und Urwäldern und in die Seele der leidenden und kämpfenden Tiere schufen hier ein Werk voll sittlicher und stilistischer Eigenart. Nach Südamerika, ins Land, wo die geheimnisvolle Inkaya hominifera wächst, aber zugleich in jenes rätselhafte Gebiet zwischen Diesseits und Jenseits lenkt uns der Pommer Heinrich Vogel mit Phantasie- und Stilbegabung, die an E. Th. A. Hoffmann erinnert, in den „Wunderlichen Geschichten“: „Die gelbrote Katze“ (1921). — Dem Reiche des Spukhaften und Unheimlichen gehört auch an der Roman „Josef Montfort“ von Albrecht Schaeffer (geb. in Elbing 1885, lebt in einem kleinen Dorfe Bayerns), aber dieser Dichter bedeutet eine ganze Welt und eine ganze Kunstform für sich. Er ging in lyrischen Anfängen („Amata, Wandel der Liebe“ 1911) von Rilke und George aus, aber bald über sie hinweg; Frühlingsschmelz liegt über den Blüten des Werdens, der Liebe, des Schmerzes. Die Sehnsucht nach Griechenland, aber auch die Tragik des Griechentums findet wunder-

volle Töne in „Meerfahrt“ 1912 (jetzt „Der göttliche Dulder“ (1920) — von herrlichem Aufbau und vollendeter Ausführung), in Gedichten: „Attische Dämmerung“ (1921), „Heroische Fahrt“ 1914, „Der Raub der Persefone. Eine attische Mythe“. Die „Kriegslieder“ (1914) und „Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte“ (1915) hoben sich an Klang, Kultur, Überfülle der Bilder und Gesichte weit über das Gewöhnliche hinaus. Schon hier zeigte sich die Eigenart: Schaeffer sieht alles, hört alles, verschweigt nichts, ja gar nichts; die Breite und Ausführlichkeit ist jedoch zugleich Vertiefung und Ausschöpfung. Dann erwachte der große Epiker. Noch ein romantisches Lied in Prosa, dem man beglückt lauscht, ist die Novelle „Gudula oder die Dauer des Lebens“ (1918); sie führt uns durch ein ganzes Jahrhundert in Liebessehnen und Liebesleid; Jean Paul, Hölty, Goethe, Raabe schreiten hindurch. „Elli oder sieben Treppen, Beschreibung eines weiblichen Lebens“ (1919) enthüllt uns das Schicksal einer Studentin, die von Stufe zu Stufe, bis zur Dirne sinkt; „der Chronist“ begleitet dies Dasein mit höchster Sachlichkeit, aber weiß auch in erschütterndem Mitgefühl jeden Schlag des Herzens zu deuten. „Josef Montfort“ (1919) enthüllt uns in Aufzeichnungen eines Dieners, Briefen, Erinnerungen die Welt des Grausigen und des Übersinnlichen und das Wesen eines furcht- und skrupellosen Menschen, der über Abgründe dahinschreitet. In einem bei allem Ernst doch heiteren Gegensatz zu diesem unheimlichen, phantastischen, in die seltsamsten Verschlingungen des Seins mit grellen Lichtern hinableuchtenden Roman steht „Gevatter Tod. Märchenhaftes Epos in vierundzwanzig Mondphasen und einer als Zugabe“ (1921), eine tiefsinnige, farbenreiche Umschmelzung des Grimmschen Märchens, Zeitliches und Zeitloses mit erstaunlicher Kraft der Anschauung und des Gedankens bändigend. Doch alle diese Werke sind nur Vorstufen des großartigen Werkes „Helianth oder Vom Wege zur Vollendung“ (1921), das seinesgleichen in unserem Schrifttum heute kaum findet. Es umfaßt drei Bände (2500 S.) und zeigt einen Aufbau und eine Gliederung bis ins einzelne (bald nach Stunden, bald nach Tagen und Monaten), wie wir Ähnliches nur

in Dehmels „Zwei Menschen“ finden, und eine nach dem Muster Stefan George streng geschulte Stil- und Sprachbehandlung. Es umspannt nur wenige Jahre, „Bilder aus dem Leben zweier Menschen von heute und aus der norddeutschen Tiefebene“. Und aus dieser weht uns der Hauch der Schwermut und tiefen Menschenleides an. Gestalten aus früheren Werken wie der Maler Bogner aus „Elli“, der unheimliche Montfort, der seltsame Al Manach tauchen wieder auf. Es ist, als ob sie aus dem Urgrunde der Dichterseele immer wieder ans Licht streben, weil sie eine kosmische Einheit bilden, und als ob der Chronist nur Zuschauer und Berichterstatter von ihrem Tun und Treiben und Leiden sei, und doch sind sie nur seine eigenen Gebilde, organisch gewachsen in einer gewaltigen Dichterphantasie. Man spürt den Rhythmus, die Seele der inneren Form, als den Takt eines ganz einzigartigen Herzens, die Urkraft des Blutes, die zeitlos in die Zeit sich versenkt, die Formgewalt eines großen Künstlers, das Ethos eines in Werden und Schaffen überragenden Geistes, der sich über Kunst und Leben, Liebe, Ehe, Natur und Landschaft in Gesprächen, Briefen, Aufzeichnungen, Tagebüchern, Träumen, Visionen, Gedichten ausläßt und Geschehnisse ausbreitet, die eng verflochten mit dem elementaren Leben der Natur, wohl Freude und Schönheit und Leidenschaft, aber auch unendlich viel Grauen und Geheimnis, Leid und Trauer, Zwiespalt und Haltlosigkeit, Schmerz und aufgerissene Wunden, Mord und Sterben bloßlegen. Und über dem von Schuld überschatteten Wege zur Vollendung steht gleichsam, wie über der sterbenden Elli, in fünf leuchtenden Buchstaben das große Wort: OPFER!

Das Werk, das man anstaunt wie ein Naturereignis, ist weder an Gehalt, an Tatsachen- und Gedankenfülle noch an Sprachgewalt auszuschöpfen. Und schon folgte ein neues, gewaltiges, nicht minder Staunen erregendes: „Parzival. Ein Versroman in drei Kreisen“ — des Vaters, des Sohnes, des Geistes — (1922), nach den zwölf Sternbildern in je 30—40 Abschnitten gegliedert, wie nun einmal Schaeffer für die Architektur seiner Dichtung einen ganz besonderen Sinn entfaltet (schon seit dem mannigfach ein-

gewickelten „Schwertlos“). Das Wort des Angelus Sileſius iſt das Motto: „Menſch, was du liebſt, in das wirſt du verwandelt werden“. Über der wilden ungefügen Märe des Eſchenbachers, die hier durch einen Geiſt voll Tiefe und Einfühlungsvermögen neu geſchaffen wurde, leuchtet auch gleichſam das tragiſche Wort ‚Opfer‘. Tumbheit, Gralverſcherzung, irres, wirres Wandern, bitterer Fron als Falkner des eigenen Sohnes und als Totenfährmann und als Steinmetz und Baukünſtler Jahrzehnte hindurch, Läuterung, Reife, Verklärung: das ſind die Stufen. Aber wie iſt das alles erſonnen und erfühlt, geſichtet und gelichtet, wie iſt das ganze Menſchenweſen in Spiegelbildern aufgefangen! Dieſes Sprachgenie gebietet über einen quellenden, ſprudelnden, betäubenden Reichtum und über einen ſeeliſchen Rhythmus, der alle Ausdrucksformen bändigt und ſie zum Schwingen und Klingen bringt. Lieblichſtes und Grauſigſtes, Höchſtes und Tiefſtes, Idyllen und danteske Viſionen wechſeln. Und über dem Ganzen ſchwebt bei aller chronikartigen Sachlichkeit, die nur berichtet, ein Geiſt voll leiſer Ironie, auch wohl voll lächelnden Humors, doch vor allem der tiefe Künſtlerernſt, der in Parzival den germaniſchen Genius ſelbſt zeichnet, der durch ſeine tragiſchen Geſchicke zwiſchen Tod und Teufel reitend doch ſtandhaft das Ziel im Auge behält und die Burg erreicht, die ihm von ferne ſo lange, lange winkte. In machtvollen Stanzen klingt dieſe großartige Schöpfung aus, ein Wunder in unſerer Zeit. Möchte ſie zum Symbol werden für die Zukunft unſeres Volkes!

Schon jetzt ragt das bisherige Geſamtwerk Albrecht Schaeffers mit dem Adel des Weſens, der Reinheit der ſeeliſchen Kultur, der Verklärung alles Menſchlichen und zugleich mit der tiefen Verwurzelung in allem Elementaren, im Menſchlichen, ja auch Allzumenſchlichen einzigartig in unſerem Schrifttum auf. Es atmet Größe ohne jede Scheu auch vor ſonſt Unſagbarem, über das man gelegentlich etwas empört ſtolpert, und es atmet unwandelbare Treue gegenüber dem Geſetz im eigenen Buſen:

Das iſt der Sinn, wenn ich ihn recht gefunden,
ein Tiefſtes iſt, das bleibt unwandelbar. . .

Aber noch ist das Gesamtbild der erzählenden Literatur der Gegenwart nicht abgeschlossen. Neben den Erzählern fanden wir nämlich zu keiner Zeit eine so große Zahl von Erzählerinnen, und zwar von bedeutenden und erfolgreichen, wie gerade heute. Es spiegelt sich in dieser Erscheinung die tief im sozialen Leben wurzelnde Frauenbewegung, die in den letzten Jahrzehnten sich immer weiter ausbreitete. Gleichwohl errangen doch nur wenige eine wirklich dichterische Bedeutung. Die meisten von ihnen kämpfen und schreiben für bestimmte Tendenzen, indem sie die Rechte der Frau auf Gleichstellung mit dem Manne in sozialer und politischer Hinsicht verfechten oder sogar die Anerkennung des Rechtes der Frau auf freie Liebe. Geradezu peinlich wirken in dieser Hinsicht die mit kecker Sinnlichkeit kokettierenden Romane von Hans von Kahlenberg (Frau Helene Keßler, geb. von Monbart, geb. in Heiligenstadt 1870), die zwar auch einige bessere Werke schrieb, wie „Die starke Frau von Gernheim“ (1904), aber doch vorwiegend durch ihren belanglosen, erotisch gefärbten Roman „Nixchen“ Aufsehen erregte. Anziehender ist die tendenziöse Frauendichtung dort, wo sie sich in den Dienst einer großen Sache stellt, wie bei der hochherzigen und geistreichen Berta von Suttner (geb. in Prag 1843, gest. 1914), deren Roman „Die Waffen nieder“ (1889) freilich keine Bewertung von künstlerischem Standpunkt verträgt. Doch finden sich unter den ausgesprochenen Frauenrechtlerinnen auch dichterisch bemerkenswerte Erscheinungen, wie Anselma Heine („Vom Markte der Liebe“ 1901, „Eine Peri“ 1909, „Fern von Paris“ 1916, „Verborgene Schrift“ 1918), Lily Braun („Im Schatten der Titanen“ 1908, „Memoiren einer Sozialistin“ 1909 f., „Lebenssucher“ 1915) und Frieda von Bülow (geb. 1857 in Berlin). Außer wertvollen Reiseskizzen, Tagebuchblättern und „aktuellen“ Romanen aus Deutsch-Ostafrika — „Im Lande der Verheißung“, „Tropenkoller“, „Der Konsul“ — schrieb diese zahlreiche Frauenromane im engeren Sinne, wie „Einsame Frauen“, „Abendkinder“, „Hüter der Schwelle“, „Die stilisierte Frau“ (1902). Der zuletzt genannte Roman z. B. ist eine treffende Satire wider den Mann, der noch die Reste toll ver-

brauchter Jugendkraft im Alter für wert hält, um sie an ein junges Mädchenleben zu ketten. Andere Frauen gingen tiefer und suchten in feinen Seelenanalysen die Eigenart des Weibes in Denken und Empfinden aufzudecken. „Tendenziös" ist ja schließlich auch diese „spezifische" Frauenkunst; denn die Kunst ist weder männlich noch weiblich, sondern kennt nur absolute, allgemein menschliche Maßstäbe. Das Bestreben, im besonderen Sinne Frauenkunst zu geben, stört aber oft die Wirkung selbst begabter Schriftstellerinnen, wie die der Gabriele Reuter (geb. in Alexandria 1859), einer feinen Künstlerin, die zuerst durch ihren Roman „Aus guter Familie" (1895) bekannt wurde. Er enthält die Leidensgeschichte eines Mädchens, das mit seiner Ehrlichkeit und Reinheit in schroffen Gegensatz zu der brutalen Verlogenheit der gesellschaftlichen Verhältnisse und des gesamten Kulturlebens gerät und ihr schließlich zum Opfer fällt, indem sie, von dem allgemeinen Treiben angewidert, ungeliebt und unvermählt bleibt. Die große Sehnsucht nach Liebe im Herzen des unbefriedigt alternden Mädchens wird wahr und ergreifend dargestellt. Eine gewisse Kampfstellung verbleibt auch den folgenden Romanen „Ellen von der Weiden" (1900), „Liselotte von Reckling" (1903), „Das Tränenhaus" (1909), „Frühlingstaumel" (1911) und den vortrefflichen Novellensammlungen: „Lebenskünstler" (1896), „Frauenseelen" (1901) und „Wunderliche Liebe" (1905). Spannend und fein ist der Roman „Die Herrin" (1919), den Kampf zwischen Alter und Jugend darstellend. Sicherlich hat Gabriele Reuter aufklärend und erhellend gewirkt, wenn auch nicht überall künstlerisch Bleibendes geschaffen. Mutig trat sie — wie Hedwig Dohm, deren bezeichnendste Dichtung „Benjamin Heiling" in den „Schwanenliedern" sich findet, Klaus Rittland (Elisabeth Heinroth: „Auf neuen Wegen" 1904) u. a. — für ihr Geschlecht ein und zeichnete manches ergreifend wahre Frauenschicksal. Auf ihren Bahnen schritt Elisabeth Schucht weiter („Die von uns geboren", „Eros' Irrfahrt" 1921). — In Kritik, Biographie und Erzählung betätigt sich Marie v. Bunsen (geb. 1862) mit Geschmack und Erfolg. Eine vornehme, feine Darstellerin leidvoller Frauenschicksale

ist auch Elisabeth von Heyking (geb. 1861), die Verfasserin der anfänglich namenlos erschienenen „Briefe, die ihn nicht erreichten" (1903), des Buches, das ein Jahr nach dem beispiellosen Erfolg des Frenssenschen „Jörn Uhl" die „Sensation" der „Saison" war. Man spürte darin den Geist einer empfindenden, klugen Frau, man erfreute sich an den bunten Bildern, die sie scharf und aus gescheiter Beobachtung heraus zu zeichnen verstand, aber das Geheimnisvolle, das Titel und Verfasserin umspielte, tat mehr zu dem Erfolg als die dichterischen Werte, die hier wie in den Novellen „Der Tag Anderer" (1905) nicht sehr groß sind. Am meisten fesselt hier die Erzählung von dem liebebedürftigen Weibe, das verzichten muß, weil die eigene Tochter zur Liebe reif wurde. In „Tschun" (1914) werden in dem Schicksal eines chinesischen Knaben die tieferen Gründe zum Boxeraufstand und dieser selbst dargelegt, n kluger und spannender Form.

Viel wichtiger als die zahllosen, wenn auch erfolgreichen Unterhaltungsschriftstellerinnen, von denen die Probleme des Frauenlebens zur Darstellung gebracht wurden, sind die wahren Volksschriftstellerinnen und Heimatdichterinnen, die wie die Männer und diesen oft ebenbürtig Volk und Land ihrer Heimat schilderten. Mit sicherer Kraft und Kunst führt uns im Norden Helene Voigt-Diederichs (geb. 1876 zu Marienhoff in Schleswig-Holstein) ihre heimischen „Schleswig-Holsteiner Landleute" (1898) vor. Alle ihre Bücher sind gesunde, ehrliche Kunst; ohne krampfhaftes Eintreten für Frauenrechte bewährt sie überall feinsten weiblichen Geist und schildert edelste weibliche Charaktere. In „Regine Vosgeran" (1902) zeichnet sie den Kampf einer tapferen Frauenseele, die aus der Verirrung, in die eine schwache Stunde sie hineinwarf, sich wieder erhebt und in Arbeit für andere das Glück findet. Auch „Dreiviertel Stund' vor Tag" (1905) ist ein Bekenntnis- und Lebensbuch von dem schweren Ringen einer herben, edlen Frauennatur und zeugt wie das Gedichtbuch „Unterstrom" (1901) von der außergewöhnlichen Tiefe und dem ethischen Ernst der Verfasserin, die in ihrer Verschlossenheit und vornehmen Herbheit zuweilen an Annette von

Droste erinnert. Ein echtes, rechtes Buch für Mütter ist, wie wenige, „Aus Kinderland" (1907), und der Band Erzählungen: „Nur ein Gleichnis" (1910) enthält Perlen jener Kunst, die auch das Alltäglichste, die Freuden und Schmerzen, Wünsche und Hoffnungen der Knechte und Mägde und anderer kleiner Leute in das Allgemein-Menschliche emporzuheben vermag. Auch fremdes Land (Katalonien) weiß ihre feine Beobachtungs- und Darstellungsgabe uns zu erschließen („Zwischen Himmel und Steinen" 1919). Von reifer Lebenserfahrung zeugt auch das Buch „Mann und Frau" (1922). — Norddeutsches, nämlich Hamburger Leben und Hamburger Volk schilderte mit besonderem Geschick Ilse Frapan (Ilse Levien, geb. 1852 zu Hamburg, vermählte Akunian). Eine stattliche Anzahl von Erzählungen, die alle in Hamburg spielen — „Hamburger Novellen" (1887), „Zwischen Elbe und Alster" (1890), „Enge Welt" (1890), „Zu Wasser und zu Land" (1894), „Querköpfe" (1895), „Wehrlose" (1900) —, hat die fruchtbare und humorbegabte Erzählerin geschaffen. Sie verstand es, in den Seelen der kleinen Leute, besonders der Unterdrückten und Bedrängten, der Schiffbrüchigen und Unbeholfenen, der Einsamen und Altmodischen zu lesen. Auch auf traurige Verhältnisse warf sie dabei ein freundliches, verklärendes Licht. So warm wie ihr Herz, so scharf war auch ihr Auge, und so fest die Künstlerhand. Neben Hamburger Volks- und Gesellschaftstypen zeichnete die Dichterin auch solche aus der Schweiz; sie brachte ihre letzten Lebensjahre in Zürich, dann in Genf zu. Hier hat die ausgezeichnete Schriftstellerin am 2. Dezember 1908 in freiem Entschluß ihr Leben geendet.

Durch gesunden Humor und durch eine gute Schilderung der Reize des Kleinstadtlebens in ihren zahllosen Skizzen und Novellen — „Aus dänischer Zeit" (1892), „Eine von den Jüngsten" (1893), „Die Allerjüngste" (1894), „Geschichten aus Holstein" (1896), „Auf Sandberghof" (1906), „Menschenfrühling" (1907) u. v. a. — hat auch Charlotte Niese (geb. 1854 auf der Insel Fehmarn) viele Freunde gewonnen. Ihre Romane — z. B. „Licht und Schatten" (1895), „Der Erbe" (1899) — sind unbedeutend. Von Dickensschem Humor zeugen die Bücher Alice Berends („Frau Hempels Tochter",

„Spreemann & Co.“), auch tief ins Leben eines Hundes uns hineinzuführen weiß die Dichterin mit „Bruders Bekenntnis“ (1922). — Ein ernstes Buch einer ernst schaffenden Dichterin stellt sich uns in dem Roman „Einsamkeiten“ von Clara von Sydow (geb. in Stettin 1854) dar; er führt uns mit trefflichen Naturbildern in die Einsamkeiten von Rügen und Hiddensöe und in die Einsamkeiten zweier edler, spröder Seelen, die sich erst allmählich finden und es erst langsam einander bekennen; namentlich der Frauencharakter ist wohlgelungen.

In Süddeutschland sind besonders einige schwäbische Heimatkünstlerinnen bemerkenswert, wie Hermine Villinger (geb. in Karlsruhe 1849, gest. 1917), die in ihren von gutem Humor gewürzten Erzählungen — „Schwarzwaldgeschichten“ (1892), „Unter Bauern“ (1894), „Aus dem Badener Land“ (1897) — eine warmfühlende Beobachtung heimischen Landes und heimischer Leute zeigt. Anna Croissant-Rust (geb. 1860 zu Dürkheim) verrät in ihren Pfälzer Geschichten ein durch den Naturalismus im scharfen Beobachten geschultes Temperament, das immer mehr aus dem rein komischen zum frisch malenden Humor sich entwickelte und in Kleinstadt- und Dorftypen — „Lebensstücke“ (1893), „Kakadu“ (1896), „Pimpernellche“ (1901), „Aus unseres Herrgotts Tiergarten“ (1906), „Winkelquartett“ (1908) — Werke schuf, die ihresgleichen in unserer Dichtung suchen. Ein starkes, romantisch-ekstatisches und dann wieder mit lyrischer Heimatpoesie umstrickendes Talent ist in ihren „fränkischen Novellen“ und Romanen („Passion“, „Meine Schwester Edith“, „Die letzte Flamme“ u. a.) Sophie Hoechstetter (geb. in Franken 1873), die auch in die jüngste Vergangenheit hineinzuleuchten weiß („Scheinwerfer“, 1922). Vortreffliche, kluge und gehaltvolle Geschichten aus dem Schwarzwald schuf auch Auguste Supper (geb. in Pforzheim 1867) in den Erzählungen „Dahinten bei uns“ (1905), „Leut“ (1908) und „Holunderduft“ (1910); ein erschütterndes Bild schwäbischen Pfarrhauslebens entwirft „Lehrzeit“ (1911), und die Novelle „Die Mühle im kalten Grund“ (1912) ist voll Herbheit und Kraft. Treuherzige Melancholie, lächelnde Ironie, echte Menschenliebe atmen die Novellen „Vom Wegesrand“;

gedankenschwer und tief ist der Roman „Der Herrensohn" (1916). Ein reizendes Volksbuch von echt schwäbischem Geiste bot Anna Schieber in dem Roman „Alle guten Geister". Christlicher Sinn, Ernst und Freude, Naturgefühl, unzerstörbare Menschenliebe und ein echt weibliches Herz sind hier die guten Geister, die eins der erfreulichsten Bücher aus der Feder einer heutigen Frau geschaffen haben. An Darstellungen der Kindheit ragen hervor: Lou Andreas Salomé, „Die Stunden ohne Gott"; H. Carossa, „Eine Kindheit"; Else Feldmann, „Löwenzahn"; E. Waiblinger, „Aus den Strömen des Namenlos" (1922); sehr feingeistig zeigt sich auch Mechtild Lichnowsky („Geburt" 1921). Ein Buch der Armut und der Arbeit voll getreuester Wirklichkeitsschilderung ist „Das Hanneken" von Johanna Wolff, der Ostpreußin (geb. 1858 in Tilsit); ein Gegenstück voll gesunden Erdgeruchs und kräftiger Durchdringung der Gegenwartsfragen bietet dazu „Hans Peter Kromm der Lebendige. Eine Geschichte von Ufer zu Ufer" (1921); starkgeistig sind auch ihre Gedichte („Von Mensch zu Mensch") und Dramen „Die Meisterin", „Die Töchter Sauls" (1910). Das Werk Agnes Günthers (1863—1911) „Die Heilige und ihr Narr" verrät überraschende Feinheit und Bildhaftigkeit, märchenhaft romantisch und modern zugleich, wenn auch in den Schlußteilen nicht straff genug zusammengezogen; man spürt: eine edle Frauenseele hauchte ihr Bestes aus, im schweren Kampfe mit dem langsamen Sterben; der Agave gleich zeitigte sie die eine reife, volle Blüte und — sank dahin.

Eine Heimat- und Volksdichterin von ganz eigenartigem Charakter ist die österreichische Baronin Enrica von Handel-Mazzetti (geb. in Wien 1871). Sie ist, mit Recht, der Stolz jener sehr tätigen katholischen Literaturbewegung, die in den gut geleiteten Zeitschriften „Stimmen aus Maria-Laach", „Hochland", „Der Aar", „Gral" vertreten ist. Den historischen Roman „Jesse und Maria" (1906), der uns ein lebensvolles Bild aus jener Zeit bietet, in der die Gegenreformation in Österreich die reformatorischen Ansätze mit roher Gewalt niederrang, nannte Raabe ein „tapferes, schönes Werk", und wahrlich, es atmet einen starken

Geist und jene Größe der Gesinnung, die erst die Grundbedingung für echte Duldsamkeit, für die schlackenreine Religion der Liebe bildet. Tief erschütternd wirken der Untergang des kühnen protestantischen Edelmanns, der allen Verfolgungen trotzt und seinen Kopf dem Bekenntnisse seines Glaubens opfert, und die Reue der katholischen Försterstrau, die ihn dem Verhängnisse entgegengetrieben hat. — In dieselbe schwer bewegte Zeit führt „Die arme Margaret. Ein Volksroman aus dem alten Steyr" (1908). Mit hohem Kunstverstand, wenn auch gesucht in Stil und Sprache, ist die Erzählung aufgebaut und der spröde Stoff beseelt. Der blutjunge Pappenheimer soll die Witwe des lutherischen Bauernanführers „kuranzen"; er entbrennt in heißer Gier zu dem schönen Weibe; er wird angezeigt und verurteilt, obwohl die Todkranke sich vor die Richter schleppt und für ihn bittet, und — „den gerichteten Gewalttäter hält das Weib, das er vergewaltigen wollte, tot im Arm". In die gleiche geistige Luft, in dieselbe Zeit und Örtlichkeit führt uns die äußerlich gewaltige, auf 1500 Seiten ausgedehnte Trilogie „Stephana Schwertner" (1914). So großartig das Zeitbild geordnet, so glänzend auch hier vieles einzelne dargestellt ist, eine aufwärts führende Entwicklung bedeutet das Werk nicht. Vieles ist nur gröber geworden, das Ganze noch sensationeller, absichtlicher. Es ist jammerschade, daß hier ein großes Talent seine hohe, starke Kraft, einseitig und eng und gewaltsam sich steigernd, immer in denselben Bahnen beharrend, verpuffte. Wie anders wirken die Anfänge der Dichterin! In die gegensätzlich sich verschlingenden Regungen einer Kindesseele führt uns die sehr feine und kluge Erstlingserzählung der Verfasserin „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900). Wahrheitsgetreu und ergreifend wirkt die Kriegserzählung „Ilko Smutniak" (1918). Breit angelegt, die Zeit um 1820 getreu widerspiegelnd, die Gestalt des Erzherzogs Karl, des Siegers von Aspern, verklärend, stellt der Roman „Der deutsche Held" (1920) das Schicksal eines österreichischen Offiziers dar, der, zum Mörder geworden, zu besserer Erkenntnis und Bußfertigkeit gelangt. Auch die Lyrik der Dichterin („Deutsches Recht"

1908) hat etwas Besonderes in der Mischung von Eckigem, Ungelenkem, Starkem, Kühnem und Mildem, Zartem, Süßem. Ein Hauch mittelalterlichen Geistes und bäurischer Kultur umweht uns, ein Hauch der Marienlieder und der dörplichen Weisen. Männliches und Mädchenhaftes verschmelzen sich bei der Handel-Mazzetti. Möchte diese Art nicht noch mehr in Manier erstarren! Ein solches Umschlagen kräftiger Eigenart in Starrheit ist in der Frauendichtung der Gegenwart oft zu beobachten. Selbst bei den namhaftesten Schriftstellerinnen läßt es sich, mehr oder weniger, spüren. Selbst bei Helene Böhlau und Klara Viebig. —

Helene Böhlau (geb. am 22. November 1859 in Weimar als die Tochter des bekannten Verlagsbuchhändlers, nun verwitwete Frau al Raschid Bey in München) wurde bekannt durch ihre herzerfrischenden „Ratsmädelgeschichten" (1888), in denen sie uns das alte Weimar in lebensvollen Typen vorführte. „Mitten im großen Deutschen Reiche" — so hebt das Buch an — „liegt ein weit und breit berühmtes Städtchen, Weimar im Thüringerlande. Da regierte, als meine Großmutter noch ein Kind war, ein sehr kluger und guter Fürst, der durch seine Güte und Weisheit große Dichter, die zu jener Zeit lebten, dazu vermocht hatte, bei ihm in seinem Städtchen zu wohnen. Und da er ein so überaus weiser Herr war, den jedermann liebte und verehrte, so kamen Dichter und Gelehrte gerne von allen Seiten, lebten in der Stadt des Fürsten und schrieben so herrliche Dinge, daß alle Welt darüber in Staunen geriet. Und noch jetzt ist das, was diese Männer damals gedacht und gedichtet haben, das Schönste, was wir kennen, und wird noch lange, lange Zeit das Schönste bleiben." Doch nicht von den Großen handelt das Büchlein, sondern von zwei kleinen Mädchen, Röse und Marie, die in der Wünschengasse „bei Rats" ihr Wesen trieben; wir hören von ihren lustigen Streichen und von ihrer Nähschule bei der Kummerfelden, und nur hie und da erhebt sich über das „leichte, lustige Gesindel" der Schatten jenes Großen, „der für die Ewigkeit schuf". Urgesund und grundnatürlich ist das Wesen dieser Mädels. Die Perle des köstlichen

Buches ist die letzte Geschichte, „Das Gomelchen“. Die Röse ist zur Großmutter geworden, und ihr Alter ist trotz Vereinsamung von Lebensweisheit und von Liebe umsonnt. „Wenn ich mir den Namen vorsage,“ schreibt die Enkelin, „so ist es mir, als glitte eine weiche Welle über mein Herz hin, als würde es behaglicher, wärmer im Zimmer: einen zarten Duft von Tee und schönen Sachen und Reseda und Hyazinthen meine ich zu spüren, einen Duft, der die Seele mit Wehmut und Erinnerung erfüllt. Es legt sich mir eine leichte, wohltuende Hand auf die Stirn, ihre Hand. Die Fremde ist mir nicht mehr so fremd; Tränen treten mir in die Augen, und mein ganzes Herz will sich in Sehnsucht auflösen.“ In rührender Standhaftigkeit nimmt das Gomelchen von dem letzten Genossen ihrer Jugend Abschied und weiß sich zu trösten. Die Enkelin schließt mit den goldenen Worten: „Ein ganz guter, ein ganz liebevoller Mensch ist so selten wie ein großer Dichter oder Künstler, so selten wie ein großer Philosoph. Die Freundlichen, die Heiteren, die Gutes und Böses weichherzig ohne Sträuben aufnehmen, das sind die wahren Helden, nicht die, die dem Leben eckig und sparrig gegenüberstehen. Das einzige, was auf Erden das Herz ruhig und glücklich macht, ist: Gut miteinander sein.“ — Die 1897 erschienenen „Neuen Ratsmädel- und Weimarischen Geschichten“ schließen sich den früheren ebenbürtig an, gleich einer Reihe von Skizzen ähnlicher Art, unter denen „Des Zuckerbäckerlehrlings Johannisnacht“ besonders hervorleuchtet. Eine reizende altweimarische Geschichte ist auch „Die Kristallkugel“ (1902). Klar und schimmernd wie eine Kristallkugel ist das Herz der jungen Beate; ein sonderbarer Kauz, ein Kupferstecher, gewinnt ihre Liebe, denn sie findet in ihm, was sie ersehnte, einen starken, freien, ungebrochenen Menschen. Ihre Ehe wird, wie die anderer, freudvoll und leidvoll. Am Ende ist Frau Beate eine Greisin. „Ihre Seele ist voller Freude, rund, wie in erster Jugendzeit, sie gleicht zum zweiten Male einer Kristallkugel, ohne Ecken und Risse, an denen die Sorge sich hätte einhaken oder in die sie hätte eindringen können.“ — Auch die Romane Helene Böhlaus — „Im frischen Wasser“ (1891),

„Der Rangierbahnhof“ (1896), „Das Haus zur Flamm'“ (1903) — sind trotz gewisser Künstlichkeit bedeutend durch die eigenartige Verbindung von Symbolischem mit den naturalistischen Grundtendenzen, von scharf beobachtendem Blick und tiefen Erkenntnissen; da ist die Seele ein Gotteströpfchen, das man rein erhalten soll, das „Einandergenießen“ eine Wonne, doch die höchste das eigene Herzensleben gegenüber der „großen Riesenteufelei der Kultur und Bildung“, denn das Herz ist „der große Seher und Begreifer, den man nicht verhungern und verdürsten lassen“ darf; „was in mir lebt, ist größer als alle Welt!“ Doch die Dichterin verherrlicht nicht ein Sichausleben in schrankenloser Weise im Sinne Nietzsches, sondern das gezügelte Leben, das auch fähig ist zu entsagen, ja sogar das Einswerden mit einem andern als die einzige Erlösung auf Erden. — Die echte Beichte des eigenen romanhaften Lebens enthält das Buch „Isebies“ (1911). Nur starkes Erleben und Erleiden konnte ein solch seelenvolles Werk schaffen, in dem sich das Leben und das Sterben so groß und gewaltig spiegeln. Würdig schließt es: „So bietet Isebies Sybille eine Handvoll Wasser aus dem unerschöpflichen Meere ihres Lebens und aus dem Meere ihres Leides und aus dem Meere ihrer Liebe und ihrer Seligkeiten, das hinauf bis in die Ewigkeit rauscht.“ Der Roman „Der gewürzige Hund“ (1915) steht nicht auf solcher Höhe. Alles ist blasser, farbloser, weil nicht von innen heraus geboren und entwickelt.

Breiter, epischer, fortreißender Fluß der Sprache und der Handlung sichert auch den Werken von Klara Viebig (geb. in Trier 1860) immer wieder ihre Wirkung, selbst wenn sie dichterisch schwächlich oder doch brüchig werden. Klara Viebig ist vor allem die Dichterin der Eifel. Die Schönheit ihrer Heimat lebt in ihren Werken: die große Einsamkeit und das Grauen der Eifelhöhen, der wundersame Reiz der weiten, schwermütigen Heiden mit den kahlen Kratergipfeln, über die der Wind hinseufzt, mit den malerisch in Tälern versteckten Burgruinen, den forellenreichen Bächen und den menschenleeren Hochwäldern. Das ist die Landschaft, deren tiefer Poesie Klara Viebig die Sprache gab. Dem herben Charakter

ihrer Heimat entspricht auch die Art der Dichterin selbst, die schon mit ihrem ersten Buch, der Novellensammlung „Kinder der Eifel“ (1897), einen der ersten Plätze unter den modernen Erzählern gewann. Die Dichterin kennt die harten, in düsterer Leidenschaftlichkeit verbohrten Bauernnaturen, die den vulkanischen Charakter ihrer Heimatberge widerspiegeln, und wirkt denn auch am stärksten in solchen tragischen Erzählungen wie „Am Totenmaar“ und „Die Schuldige“. Dem ersten ihrer Romane „Rheinlandstöchter“ (1897) folgten in rascher Folge die beiden Künstlerromane: „Dilettanten des Lebens“ und „Es lebe die Kunst“. Behandelt der erste dieser Romane das Leid einer Künstlerseele, die am Dilettantismus zugrunde geht, so ringt sich die Heldin des zweiten nach mannigfachen Irrungen und Wirrungen, Enttäuschungen und Entbehrungen zum echten Glück sowohl in ihrer Kunst wie in ihrem häuslichen Walten durch. Viel innerlich Erlebtes birgt dies Buch; denn wie Elisabeth Reinharz kam auch Klara Viebig nach Berlin, mit kühnen Hoffnungen und Illusionen, und mußte bitter erkennen, wie unwahr und unecht so vieles aus der Ferne Bewunderte sei, bis sie sich gestand: „Befreiung und Frieden — das ist die Kunst!“

Immer selbständiger und unabhängiger entwickelte sich inzwischen die Dichterin, wie ihr nächster Roman, „Das Weiberdorf“ (1900), zeigte, der ein grelles, aber psychologisch fesselndes und überzeugendes Sittenbild aus jenen Eifelgegenden entrollt, wo die Männer in fernab liegenden Fabriken zu arbeiten und nur zweimal im Jahr zu ihren Frauen zu kommen pflegen. Das „Pittchen“ mit dem lahmen Bein, der als Hahn im Hühnerhof verludert und schließlich zum Falschmünzer wird, ist ebenso wie sein bedauernswertes Weib mit handfester Greifbarkeit hingestellt. — Eine typische Gestalt aus der Eifel zeichnet auch die Geschichte „Vom Müller-Hannes“ (1902), dem brutalen Herrenmenschen im Müllerkittel, der in allem Wünschen und Tun und Denken „großartig“ ist und mehr durch Schicksal als durch Schuld allmählich zugrunde gerichtet wird und als blöder Alter sich noch immer von heißer Liebe zu seiner zerfallenen Mühle hingezogen fühlt. — Wenn nicht in der

Eifel, so doch im Rheinland spielt auch der großangelegte und weitausgesponnene Roman „Die Wacht am Rhein“ (1902), der die langsame und nur unter heftigem Widerstreben erfolgte Verbindung der Rheinlande mit Preußen im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts darstellt und an der leidvollen Liebesgeschichte eines märkischen Feldwebels und der Düsseldorfer Gastwirtstochter veranschaulicht. Die große Zeitgeschichte bildet den bedeutenden Hintergrund für die Einzelerlebnisse.

Inzwischen hatte sich die Dichterin noch in einer ganz anderen Gegend unseres Vaterlandes heimisch gemacht, nämlich an der preußisch-polnischen Grenze. Nach Berlin versetzte uns schon ihr Roman „Das tägliche Brot“ (1900), der das traurige Los eines armen Dienstmädchens mit tief empfindendem Mitgefühl darstellt. Im weiteren Osten spielt vor allem „Das schlafende Heer“ (1904), ein Roman, der uns ein bedeutsames Stück Zeitgeschichte, nämlich den Nationalitätenkampf in der Ostmark, im Spiegel der Dichtung vor Augen hält. Von hoher Warte sieht die Dichterin auf den Kampf der Germanen und Slawen herab, der auf Tod und Leben ausgefochten wird. In starken Vertretern werden uns die verschiedenen Rassen- und Standeskreise vorgeführt: der polnische Schäfer, der von dem Polenheere träumt, das unter der Ackerkrume schlafen und in der Stunde der Befreiung sich erheben soll, der unverbesserliche Optimist, der Baron von Doleschal, der in der Behandlung der Polen einen Fehler über den anderen macht und elendiglich zugrunde geht, der deutsche Ansiedler, der vom Rhein zur Warthe gezogen kommt und nach zwei Jahren, um Gut und Hoffnung betrogen, sich wieder westwärts wendet. Düster schließt das Buch. Nur leise dämmert die Hoffnung auf: was in einer Generation nicht möglich war, das gelingt vielleicht der zweiten oder dritten; Baron von Doleschal hinterläßt fünf Söhne!

Die feste Zeichnung der Charaktere und die folgerichtige Entwicklung der Handlung gibt neben dem unwiderstehlichen Fluß der Sprache auch den späteren Werken der Dichterin: „Einer Mutter Sohn“ (1906), „Absolvo te“ (1907), „Das Kreuz im Venn“ (1908), „Die vor den

Toren" (1910), „Das Eisen im Feuer" (1913), die beide uns nach Berlin führen, ihren Wert. Mochte sich sonst schon ein Nachlassen der Kraft und ein Verflachen der gesamten Eigenart hier und da feststellen lassen: gerade dieser letzte, zu dem die brausenden Märztage des Jahres 1848 den Hintergrund abgeben, zeigt, wie stark und wie getreu sich selbst die im Naturalismus erhärtete Künstlerin geblieben ist. Ein Gleiches gilt von der Erzählung „Eine Handvoll Erde" (1914), wo die Gestalt der deutschen Frau aus dem Volke mit ihrer Sehnsucht nach der Mutter Erde, mit ihrer unerschöpflichen Arbeitskraft und unergründlichen Liebe voll Größe und doch voll Schlichtheit ist. Die herbe Not der Frauen im Weltkriege spiegelt sich düster wider in dem erschütternden Zeitdenkmal, „Töchter der Hekuba" (1918). Eine Fortsetzung bildet die nicht überall so eindrucksvolle und starke Erzählung „Das rote Meer" (1920), d. i. die rote Flut des Krieges und der Revolution. In beiden Romanen ist der Schauplatz das Berlin der Vororte, so daß städtische und ländliche Verhältnisse aus allen Gesellschaftskreisen und Berufen und verschiedenartigste Vertreter von Anschauungen und Erlebnissen in gleicher Weise zur Darstellung gelangen. Leidenschaftslos und streng ist die Sachlichkeit, mit der klargelegt wird, wie alles so kommen mußte, wie es kam. In glutvoller Schilderung eines Räuberromans (vom Schinderhannes) entrollt uns das Buch „Unter dem Freiheitsbaum" (1922) ein Zeitbild der durch die Franzosen besetzten Rheinlande am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, erschütternd durch Tragik, zu der die mißverstandene „Freiheit" führt, und doch wieder befreiend durch Humor. Zu erwähnen sind auch noch die Novellensammlungen „Vor Tau und Tag" (1898), „Die Rosenkranzjungfer" (1901), „Naturgewalten" (1905) und „Heimat" (1915). — Hier finden sich meisterhafte Zeichnungen erdgebundener Seelen und menschlicher Bestien, wie die Natur sie hervorbringt. Der Boden und seine Bewohner sind eins an Starrheit und verhaltener, dämonischer Glut; alles ist knapp, klar und streng; es ist selten, daß ein Lichtblitz des Humors darüber streicht. Die große Ruhe der Künstlerin läßt alles und jedes, ob Wut oder Zorn, Trunksucht oder Gier, als natürliche, selbstverständliche Erscheinung

Ricarda Huch
Naturaufnahme

Helene Böhlau
Naturaufnahme

Detlev von Liliencron
Naturaufnahme

hervortreten. Den Rahmen bildet die machtvolle Natur mit ihrer schreckhaften Winteröde, mit der sonnendurchglühten Sommerstille.

In ausgesprochenem Gegensatz zu dem Naturalismus der Böhlau und besonders der Viebig stehen Isolde Kurz und Ricarda Huch. Beiden ist es viel weniger um den Tageserfolg als um die höchsten dichterischen Ziele zu tun. Beide knüpfen an die große Überlieferung der Erzählung im neunzehnten Jahrhundert an, und namentlich Ricarda Huch steht unter deren unmittelbarem Einfluß. Anfänglich mehr romantischen Geistes, wendet sie sich immer mehr einem geklärten Realismus zu, an Keller und Meyer erinnernd.

Isolde Kurz (geb. in Stuttgart 1853), die geistig tiefverwandte und ebenbürtige, ja in der Geschmeidigkeit ihres ganzen Wesens überlegene Tochter des schwäbischen Dichters Hermann Kurz, begann mit Lyrik. Der erste Band ihrer Gedichte erschien 1889, „Neue Gedichte" folgten 1904; in beiden Sammlungen finden wir Lieder von herber Sprödigkeit, aber auch voll Innigkeit, voll Glut der Leidenschaft. Von blasser, aber ergreifender Schönheit sind ihre Totenklagen „Asphodill", darunter das gedankenvolle Sonett:

Nun bist du eins mit der Natur, es ruht
der Streit, und schnell geheilt sind deine Wunden,
die Mutter hat den Sohn aufs neu gefunden
und hält den Wildling fest in ihrer Hut.

Ich fühl' es mit, wie sanft der Friede tut,
von wirrem, wüstem Traumgespinst entbunden,
ein Hauch von deinem Ruhen und Gesunden
weht rein und kühl in meiner Schmerzen Glut.

Ich kann nicht kämpfen, ringen, widerstreben,
mich bäumen, wo auch du gehorchen mußt,
auch du dich hilflos schmiegst in Mutterpflege.

Verzweiflungsmüd, ans Schicksal hingegeben,
sink' ich der Großen, Starken an die Brust
und warte, daß sie dir ans Herz mich lege.

An Theodor Storms Totenklagen denkt man bei dem erschütternden und doch so abgeklärten Gedicht „Die erste Nacht":

Jetzt kommt die Nacht, die erste Nacht im Grab.
O wo ist aller Glanz, der dich umgab?
In kalter Erde ist dein Bett gemacht.
Wie wirst du schlummern diese Nacht?

Vom letzten Regen ist dein Kissen feucht,
Nachtvögel schrein, vom Wind emporgescheucht,
kein Lämpchen brennt dir mehr, nur kalt und fahl
spielt auf der Schlummerstatt der Mondenstrahl.

Die Stunden schleichen — schläfst du bis zum Tag?
Horchst du wie ich auf jeden Glockenschlag?
Wie kann ich ruhn und schlummern ganze Frist,
wenn du, mein Lieb, so schlecht gebettet bist!

Das Leid schürfte bei dieser Dichterin das reinste Gold aus der Tiefe. Den reifen Adel C. F. Meyerscher Kunst glauben wir in den Gedichten, die uns in die Renaissance versetzen, zu spüren, nicht minder in den markigen Balladen. Ein reicher, vieltöniger, der Natur und der Kultur gleich hingegebener, klarer und freier Geist tut sich überall kund. Die Erzählungen von Isolde Kurz — „Florentiner Novellen" (1890), „Italienische Erzählungen" (1895), „Unsere Carlotta" (1901), „Die Stadt des Lebens" (1907), „Cora" (1914) — und die „Florentiner Erinnerungen" (1909) erfreuen durch edle Stilisierung und klassische Vornehmheit; dazu stimmt die Liebe der Dichterin für Italien und die Renaissancezeit, in der die meisten spielen. Aufs glänzendste bewährt sich das große Talent in der Geschichte aus dem Cinquecento: „Nächte von Fondi" (1922). Da umweht uns die geistige Luft feinster Bildung, und aufs tiefste werden wir ergriffen von den Schicksalen der „schönsten Frau der Erde", der Julia Gonzaga, und des in Jugendglanz strahlenden Kardinals Ippolito von Medici. Es ist ein Werk reifster Kunst und höchster Spannung. Aber auch die Heimatbilder, die uns die Novellen „Von dazumal" (1900), „Lebensfluten" (1907) und „Aus meinem Jugendland" (1918) vorführen, und die Bilder der „Wandertage in Hellas" (1913) sind mit dichterischem Auge gesehen, mit sicherer Künstlerhand und nicht ohne Anflug von Humor und leiser Ironie gezeichnet; von allem Landschaftlichen losgelöste, reine, schöne

Kunstwerke sind die „Märchen und Phantasien“ (1890) und „Legenden“ (1921), ins Reich des Traumlebens führt „Traumland“ (1920).

Von noch mannigfaltigerer Begabung ist Ricarda Huch (geb. 1876 in Braunschweig). Auch sie begann mit Gedichten, die edel sind wie die der Isolde Kurz, aber farbiger, temperamentvoller, lebensfrischer. Gleichwohl lehnt sich auch ihre Lyrik an C. F. Meyer an; viele Stoffe aus der Geschichte hat sie mit diesem gemeinsam, vor allem aber die vornehme, ruhig-gelassene Art der Zeichnung. Ihre ersten Gedichte sind mehr gedanklich als rein lyrisch bedeutend, aber schon unter ihnen finden sich Perlen, wie „Sehnsucht“, „Mein Lieb und ich, wir haben uns geschworen“, „Jüngst um Mitternacht“, „Trennung“, „Auf Bergeshöhe“ und vor allem „Erinnerung“:

Einmal vor manchem Jahre
war ich ein Baum am Bergesrand,
und meine Birkenhaare
kämmte der Mond mit weißer Hand.

Hoch überm Abgrund hing ich
windbewegt auf schrossem Stein,
tanzende Wolken fing ich
mir als vergänglich Spielzeug' ein.

Fühlte nichts im Gemüte
weder von Wonne noch von Leid,
rauschte, verwelkte, blühte,
in meinem Schatten schlief die Zeit.

In den „Neuen Gedichten“ (1907) stellte sie sich neben die besten Lyriker unserer Zeit, und nur wenige gleichzeitige Dichterinnen erreichen hie und da ihre Höhe. Einzig die Droste ist ihr überlegen. Voll Reife und Erfüllung, voll Süße und doch voll Kraft, von der Macht der Liebe gespendet, deren Leidenschaft durch hohe Kunst in Form von Sonetten und Terzinen gebändigt wird, sind diese Lieder; wohl flammt es, das Feuer der Liebe, ja sie wähnt, die Sonne zu halten in ihrem Herzen; die Liebe ist wie ein Schicksal, wie ein segnender und zugleich verzehrender Lebenswille, sie ist Seelenmystik („Du warst nur kurze Tage mein Gefährte“, „Du warst der Stern“, „Du tauftest mich mit Feuer“, „Gestern weint' ich in den Schoß des Glücks“, „Uralter Worte kundig kommt die Nacht“). Edelste Form verbindet sich mit tiefstem Schauen und Empfinden:

Musik bewegt mich, daß ich dein gedenke,
so will auch Meer und Wolke, Berg und Stern,
wie anderer Art als du, dir noch so fern,
daß ich zu dir das Herz voll Andacht lenke.

Kein edles Bild, das nicht mein Auge zwinge,
von dir zu träumen, kein beseelter Reim,
der nicht zu dir Erinnern führe heim —
Geschwister sind sich alle schönen Dinge.

Vornehme Formgestaltung, gepaart mit tiefstem Empfinden, ist auch den erzählenden Dichtungen Ricarda Huchs eigen. Sogleich ihr erster Roman: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893) zeigte eine wunderbare Reife und erinnerte in der Sicherheit und Klarheit des Aufbaues, in dem ausgeglichenen Stil, in der von herrlichen Vergleichen und Bildern durchwobenen Sprache und in der Fülle tiefer Gedanken und Beobachtungen bald an Goethe, bald an Gottfried Keller. Das Werk ist wie in Schönheit und Weisheit und Liebe gebadet. Und die Verkörperung der Liebe ist Galeide. Wer kann diese holde Menschenblüte je wieder vergessen? Wir glauben es dem Chronisten, der uns in der Rückerinnerung ihr Bild zeichnet, daß es ihn allezeit umschwebte, wie sie strahlte im Sonnenschein der Jugend und wie sie frühe vom Schicksal dahingerafft ward. Ihre Liebe war ihr Schicksal: zuerst die Liebe zu Ezard, dem „Unwiderstehlichen“, der aber einer anderen vermählt ist, und dann, als diese ein Opfer der Cholera geworden und so die Bahn für die selig-unselige Leidenschaft frei geworden wäre, die Liebe zu dem Welschen mit den wunderbar brennenden Augen. Wer kann wider das Schicksal streiten, wenn es sich in die rätselvolle Macht der Liebe kleidet? Wie eine elementare Gewalt überkommt es sie; Ezard und Galeide sind glücklich in ihrem Weh, ihrer Sehnsucht, ihrer Liebe; und als auch diese, die ewig und unzerbrechlich schien, dahinschmilzt, da neigt sich Galeide, wie die Blüte unter dem Windeshauch.

Diese verworrenen Schicksale nun ranken sich um die Geschichte eines alten Kaufmannshauses einer ehrwürdigen Hansestadt. Ja, es war ein seltsames Geschlecht, das der Ursleuen in der alten

nordischen Stadt, dessen Glieder wir vor uns sehen: den Urgroßvater mit dem milden Herzen und der tiefen Weisheit, den Onkel Harre und alle die anderen. Wir sind ergriffen beim Tode der Mutter und erschüttert, wenn der selbstgewählte Tod den Vater oder den Oheim oder die vergeblich mit ihrem Herzen ringende Galeide selbst aus allem Zwiespalt rettet. Und doch will uns alles Geschehen, auch das seltsamste, so selbstverständlich erscheinen, als wenn ein Blatt sich vom Baume löst oder aus der Wolke das Wasser rauschend in den See fällt. Der innige Einklang zwischen Natur und Kunst, zwischen der Welt und der Seele der Dichterin, tönt auch im Herzen des Lesers wider und zieht ihn in den Bann wie eine schlichte, schwermütige Weise, die in den Seufzer austönt: „O schweige, meine Seele; es ist vorüber." „Denn was ist das Leben des Menschen? Wie Regentropfen, die vom Himmel auf die Erde fallen, durchmessen wir unsere Spanne Zeit, vom Winde des Schicksals hinundhergetrieben. Der Wind und das Schicksal haben ihre unabänderlichen Gesetze, nach denen sie sich bewegen; aber was weiß der Tropfen davon, den sie vor sich hinfegen? Er rauscht mit den anderen durch die Lüfte, bis er im Sande versinken kann. Aber der Himmel sammelt sie alle wieder an sich und gießt sie wieder aus und sammelt und vergießt wieder und wieder immer dieselben und doch andere."

In ihrem zweiten Meisterwerk, dem Roman „Aus der Triumphgasse" (1901), führt uns Ricarda Huch nach Triest, in das Armenviertel dieser alten Römerstadt am Meere; wie es scheint, um uns in einer Reihe von seltsamen Begebenheiten das „Vertrackte" und Geheimnisvolle des menschlichen Daseins anschaulich zu machen. Elend und Verworfenheit, Leichtsinn und Verbrechen aller Art werden uns in einer erstaunlichen Mannigfaltigkeit der dichterischen Gesichte mit einer Ruhe vorgeführt, als ob bei alledem nichts Sonderliches, nichts Aufregendes geschähe. Das vermag nur eine tiefe, reife Kunst, die das Leben betrachtet und darstellt als einen Strom, der, aus verborgenen Quellen ausgehend, unergründlich dahinzieht und in das Dunkel ewiger Nacht mündet. Das menschliche Geschehen erscheint in den Gebilden der Dichterin

nicht als eine Laune, sondern als Gesetz der Natur oder des Schicksals. Wie im „Ursleu“ werden die Begebnisse dadurch in eine gewisse, das Herbe mildernde Ferne gerückt, daß einer sie berichtet, der nicht mehr mitten darin steht. Es ist ein Lied der Menschheit, in Moll gehalten, nur selten von höheren Tönen durchklungen, doch von unwiderstehlichem Reiz und Glanz. Denn auch in diesen Verderbten und Verkommenen schimmert das Menschheitsbild in seiner ursprünglichen Reinheit noch hindurch; die alte Farfalla ist in all ihrer Berechnung und Schlauheit doch wieder von so hehrer Mutterliebe, so echtem Menschheitsmitleid und von so viel Kraft uneigennützigen Tuns erfüllt und in ihrer Lebensauffassung so groß, daß man sie bewundern muß. Und welches Leuchten geht von dem armen Krüppel Riccardo aus! — Einen Triumphbogen hat die Phantasie der Dichterin erbaut, der vom Elend der Gasse in das lichte Reich des Traumes führt, eines Traumes, der wahr ist wie Wirklichkeit.

Der dritte große Roman Ricarda Huchs „Vita somnium breve“ oder „Michael Unger“ erreicht nicht seine Vorgänger in der Straffheit des Aufbaus und ergeht sich in breiten Betrachtungen, aber auch er hat eine wundervolle Sprache und führt uns mit echt dichterischen, tiefen Gedanken in das Leben. Auch der Roman „Von den Königen und der Krone“ (1904) und die kleineren Erzählungen: „Der Mondreigen von Schlaraffis“ (1896), „Teufeleien“ (1897), „Hadewig im Kreuzgang“ (1897), „Frau Celeste und andere Erzählungen“ (1899), „Der letzte Sommer“ (1910), „Der Hahn von Quakenbrück und andere Novellen“ (1911) stehen auf seltener Höhe in Abgeklärtheit des Stils und Freimut der Lebensauffassung. Niemand kommt Gottfried Keller so nahe wie sie, auch nicht an keckem Humor, dem sie die lustigsten und frechsten Sprünge in dem „Lebenslauf des heiligen Wonnebald Pück“ gestattet; hier streift der Glanz der Sprache und die Phantastik der Einzelbilder an die Kellerschen Legenden nahe heran.

Überall, auch in den Werken über „Die Romantik“ und über „Wallenstein“, in den Bekenntnisbüchern „Luthers Glaube“ und „Natur und Geist“ und „Der Sinn der Heiligen Schrift“, „Ent-

persönlichung" (gegen Spengler) sehen wir in das Schaffen einer seltenen, hochbedeutenden Frau hinein, deren Seele bald in märchenhafter Symbolik und Phantastik, in Träumen und Visionen, bald in strenger Sachlichkeit nüchterner Wirklichkeitsbeobachtung, bald in barockem Humor sich ergeht. Ganz neue Wege aber, die für die Gesamtentwicklung der Erzählungskunst in der Gegenwart wichtig sind, schlug die Dichterin mit ihren letzten erzählenden Werken ein.

Der geschichtliche Roman als Unterhaltungsbuch nimmt ja ohne Zweifel heute keine geringe Höhe ein. Ich nenne nur die Namen Paul Burg, Gertrud v. Brockdorf („Die Faust im Westen"), Alfred Döblin („Wallenstein"), Peter Dörfler, Joh. Dose („Frau Treue", „Der blanke Hans", „Runghölds Ende"), Dora Duncker, H. v. Hammerstein, Franz Herwig („Dunkel über Preußen"), Rud. Heubner („Juliane Rockoz", „Das Wunder des alten Fritz", „Ein Volk am Abgrund"), Wilh. Kotzde, G. Ad. Müller, Eugen Reichel, Emil Uellenberg („Das Kreuz auf Dornawyl"), Juliana v. Stockhausen, Joh. Siebel („Die Odendahls"). Eine achtunggebietende Leistung ist besonders die Schiller-Tetralogie von Walter v. Molo (geb. 1880 in Mähren); man wünscht nur, daß hier der Genius des Großen mehr die Welt und sich selbst überwindend als von der Enge und Unfreiheit ewig umdrängt und in einförmiger Aufgeregtheit dargestellt wäre. Höher steht die Zeichnung Friedrichs des Großen in dem ersten Stück („Fridericus") der Romantrilogie „Ein Volk wacht auf", so kühn auch im einzelnen mit der geschichtlichen Wahrheit verfahren wird; impressionistischen Reiz übt auch die preußische Königin mit ihrer natürlichen Frische anmutiger Menschlichkeit („Luise") aus. Jedenfalls haben wir auch hier einen Versuch, neue Bahnen zu gewinnen im Gegensatze zu den ausgefahrenen Geleisen; ein Gleiches gilt von den „Bildern aus unseren Tagen: Im Zwielicht der Zeit" (1922) und anderen Erzeugnissen des Unermüdlichen.

Ricarda Huch aber schuf ein bis dahin nicht Dagewesenes. Sie begann mit der Romantrilogie „Die Geschichte von Garibaldi": „Die Verteidigung Roms" (1906), „Der Kampf um Rom" (1907), „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri" (1910).

In allen diesen Schöpfungen näherte sich Ricarda Huch mehr und mehr, teils in die Breite, teils in die Tiefe gehend, einer neuen großen epischen Form; diese kann nicht mehr historischer Roman heißen, sondern sie ist ein Prosa-Epos, in dem weltgeschichtliche Begebenheiten mit allen Kunstmitteln unserer so hoch ausgebildeten Erzählungskunst in einem chronikartigen, erhabenen und doch wahrheitsgetreuen Stil und in dichterischer Freiheit, der allein echte, im höchsten Sinne wahre Geschichtsbilder zu schaffen gelingen kann, dargestellt werden. Ricarda Huch erreichte dies hohe Ziel in dem einzigartigen Werke „Der große Krieg in Deutschland" (3 Bände 1912—14). Man fragt sich, was hier größer ist, das wissenschaftliche Eindringen in den Geist der Zeit auf Grund gelehrter Studien, von denen auch die Essays „Menschen und Schicksale aus dem Zeitalter des Risorgimento" (1908) Zeugnis geben, oder die plastische Gestaltungskraft, die Bild auf Bild aus Nord und Süd, vom Kaiserhofe oder der Bauernhütte, von diplomatischen Kniffen und Feldherrnkünsten, von Roheit und Elend, von Menschengröße (Tilly, Wallenstein, Bernhard von Weimar, Friedrich von Spee) und Niedertracht aneinander reiht, oder der wundersam die indirekte Rede meisternde, bald lyrisch sich in knappen Naturschilderungen wiegende, bald dramatisch fortstürmende Stil oder die Rhythmik und Architektonik des Ganzen in Gliederung und Steigerung. Und wer will sagen, wie persönliches Erleben in diesem scheinbar unpersönlichen, ja überpersönlichen Stil sich verbirgt? Die schlichte Würde ist gerade Größe und Tiefe.

Ich hebe nur eine Stelle heraus. Mit dem edlen Spee geht es zu Ende; ihm ist es, als habe er sein Leben damit aufgezehrt, allezeit und allerwärts Leiden zu sehen und mitzuleiden: In seiner Erinnerung tauchten die Frauen mit blutigen Augen und von der Folter verkrümmten Gliedern auf, die er in Würzburg im Feuer hatte sterben sehn; um sich vor diesen Bildern zu retten, kehrte er den Blick nach dem Fenster, durch das er über einer bräunlichen Mauer den Sommerhimmel blitzen sah. . . . Sehnsüchtig heftete er die trockenen Augen auf das Stückchen Himmel, das er funkeln sah

wie das lockende Ufer der Ewigkeit. Würde dort wieder Kampf und Leiden, oder würde dort der Friede sein? Was immer, er gab sich willig hin. Indem er die Hände faltete und die Augen schloß, wurde es in ihm licht, und er fühlte sich hoch und höher hinaufsliegen. Himmel und Erde schienen zu weichen und verschmelzend und verschwindend einer neuen strahlenden Hülle Raum zu geben, in die er wie eine aus dem Käfig erlöste Lerche freiheitberauscht und von den wiedererkannten Elementen fortgerissen stürzte.

Nur in Selma Lagerlöf, der Unübertrefflichen, die uns wie eine nordische Märchen- und Mythenbildnerin grauer Vorzeit anmutet und doch so wahr und warm lebendig die Not der Zeit mitfühlt, hat Ricarda Huch in der Gegenwart ihresgleichen. Aber es gibt eine deutsche Frau, die, wie in der Lyrik, so auch jetzt im Roman sich neben sie stellt. Das ist Ina Seidel. Sie begann ihre epische Kunst zunächst in dem Roman „Das Haus am Monde" (1916) zu entfalten. Die Einrahmung mit der Seelenwanderungstheorie war nicht sonderlich glücklich, um so feiner die Stimmungsmalerei von einer Kleinstadt und von der Entwicklung vier ganz verschieden gearteter Kinder. Die Novellen „Hochwasser" (1920) boten unter Ungleichwertigem viel Feines; eine überraschende Höhe erklomm die Dichterin mit dem Roman „Das Labyrinth. Ein Lebensroman aus dem 18. Jahrhundert" (1922). Es ist ein Buch von hohem bleibenden Wert als Kunstwerk und als Biographie eines bedeutenden Deutschen. Zum Kunstwerk wurde es, weil Stoff und Form in eins wuchsen, weil inneres Werden und äußeres Geschehen, geistiger Gedankengehalt und ein Stück Menschen-, ja Menschheitsleben einen in sich geschlossenen, durch und durch beseelten Ausdruck von höchster Eigenart gefunden haben. Ungemein tiefsinnig ist die Grundidee, die als Leitmotiv bis zum letzten vollen Akkord die ganze Dichtung durchklingt. Unsere eigene Seele ist einem Labyrinth mit unendlich vielen Windungen vergleichbar, einer Riesenmuschel, in der alle unsere Regungen und Empfindungen sich unablässig miteinander kreuzen, zugleich aber sind wir umschlossen von den Irrgängen eines rätselvollen äußeren

Schicksals, dem wir, bald so, bald so gegängelt, von Leid und Schmerz geopfert werden wie einem Minotaurus, wenn wir uns nicht selbst opfern im Dienste einer höheren Idee. „Wenn wir Geopferten werden zu Opfernden, so haben wir heimgefunden ins Herz der Dinge und Gottes. Das Labyrinth versinkt, und wir sind frei.“ George Forster (1754—95), dessen Lebensfäden sich hier entwirren, hat frühe einen Schauder vor der Sage des Minotaurus empfunden; der Vater, Reinhold, ist für den Knaben der König Minos, der rücksichtslos alle seine Kräfte aufzehrt, daheim auf der Wolgareise und auf der Südseefahrt mit Cook. Prächtige Charaktergestalten sind beide Männer; mit erstaunlicher Tatsachenkenntnis und mit tiefbohrender Einfühlungskraft in die Seelen der Menschen und der Zeit, in das Leben der Insulaner, in Rokoko und Revolution, in das Kassel der Rosenkreuzer und Freimaurer, das Göttingen Bürgers, Heynes, Lichtenbergs und der Karoline und Therese Heyne, der Ariadne des Helden, und in das Mainz des Kurfürsten ist alles gezeichnet. Zu schnell berühmt geworden, hält George Forster nicht, was er einst versprach, und er zerbricht am harten Leben, an der Untreue der Frau, an der Revolution, in die er hineingeglitten ist; er endet in der Fremde, in Paris, „nackt und bloß beim Minotaurus in der Kammer“, von allen verlassen, aber innerlich frei; sein letzter Traum ist Indien; „nach Indien, George, nach Indien!“ raunt die Stimme seines toten Fahrtgenossen im Traum ihm zu. So reich und voll an Gedanken und Schilderungen der Roman in den beiden ersten Teilen ist, so verebbt er auch im Stil im dritten, wie das Leben des George selbst, mit gleichsam naturgemäßer Anpassung. Das Werk ist das Denkmal eines starken Frauengeistes, wie wir deren nicht viele besitzen. —

22. Die lyrische Dichtung der Gegenwart.

Namentlich im Drama der Gegenwart, doch auch im Roman, wenn wir von Ricarda Huch absehen, vermissen wir trotz bedeutender Leistungen solche ausgereiften Werke, von denen sich rühmen ließe, daß sie den höchsten Leistungen früherer Epochen auf beiden Gebieten ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnten. Es fehlen die eigentlich schöpferischen, d. h. neue Bahnen durch die Tat weisenden Persönlichkeiten. Wie weit bleiben z. B. Hauptmanns Dramen etwa hinter Kleist oder Hebbel zurück, und auch die besten Novellen und Romane der Gegenwart erreichen doch nicht die von Gottfried Keller oder C. F. Meyer an ursprünglicher Kraft und Schönheit. Anders in der Lyrik. Hier brachte die Gegenwart einige Dichter hervor, die ganz neue und selbständige Wege eingeschlagen haben und denen eine wirkliche Fortbildung der Lyrik gelungen ist. Die Namen Liliencron, Dehmel und Stefan George werden wohl noch lange ihren vollen Klang behalten; um jeden von ihnen aber steht ein Kreis von Lyrikern, die ebenfalls berechtigten Anspruch auf Beachtung haben.

Jeder der drei genannten Namen bedeutet ein Programm: Liliencron führte die Überlieferung einer volkstümlichen Lyrik weiter, die in frischer, farbiger Darstellung des Lebens ihr Ziel sieht; ihm verdanken vor allem Ballade und Epos Förderung. Dehmel, unzweifelhaft der problemvollste dichterische Geist der Gegenwart, schuf, als Pathetiker etwa Hebbel verwandt, Dichtungen, die tief in die Mystik der Natur und der menschlichen Seele leuchten. Stefan George, der in seiner aristokratischen Art Platen nahe steht, führte die Lyrik zu edelster Form und edelstem Gehalt zurück, sein Verdienst ist die Pflege einer im höchsten Sinne ästhetischen

Kultur, während Dehmel mehr um die Vertiefung der ethischen Kultur rang.

Detlev (eigentlich Friedrich) Freiherr von Liliencron wurde am 3. Juni 1844 zu Kiel geboren, als Sproß eines altadeligen Geschlechtes. Doch hatte er von seiner Großmutter her Bauernblut in den Adern; sein Vater war nicht Großgrundbesitzer, sondern mußte im dänischen Zolldienst seinen Unterhalt suchen. Seine Mutter war die Tochter eines amerikanischen Generals. Wer könnte in alledem die Grundlage für die Mischung seines Wesens verkennen? Liliencron war halb Grandseigneur, Junker, Soldat und Jäger und halb ein Bauer mit tiefer Liebe zur Scholle, mit einer nüchternen, sinnenfrischen Aufnahmefähigkeit für alles Gegenständliche.

Langsam reifte seine Begabung und sein inneres Leben, wie so oft bei den versonnenen nordischen Naturen. Auf der Schule flößte ihm nur die Geschichte einen „Enthusiasmus" ein, der später in prächtigen Balladen Früchte zeitigen sollte. Auf böhmischen und französischen Schlachtfeldern erwarb der junge Leutnant Ehren und Wunden. Die kräftigen, farbentrunkenen Lebens- und Augenblicksbilder, die er hier in seine Seele aufnahm, sollten erst viel später als Erinnerungsbilder in seinen Gedichten und in den so kraftvoll das Geschaute und das Gefühlte widerspiegelnden „Kriegsnovellen" aufleben. Langsam und unbewußt weckten und pflegten Krieg und Liebe und Jagd seine dichterische Begabung. „Wunden und Schulden halber" mußte Liliencron schließlich den Waffenrock ausziehen. Er wurde, nachdem er in Amerika vergeblich sein Glück versucht hatte, Deichhauptmann und Hardesvogt auf Pellworm, dann Standesbeamter in Kellinghusen; 1887 endlich warf er wegen oder trotz dringender Schulden alle Würde, aber auch alle Bürde ab, um ganz Dichter zu werden, und zog sich nach längerem Aufenthalt in München nach Alt-Rahlstedt bei Hamburg zurück, wo er, inzwischen berühmt geworden, am 22. Juli 1909 starb.

Erst nach seinem fünfunddreißigsten Jahre schrieb Liliencron, durch einen Zufall veranlaßt, sein erstes Gedicht. Daß er so spät

erst zur Poesie kam, war ein großer Vorteil für seine Kunst, die so, von aller weichlichen Jugendempfindsamkeit frei, gleich mit frischen, männlichen, kräftigen Tönen einsetzte. In dieser frischen Männlichkeit und Lebensfröhlichkeit lag der Hauptwert Liliencrons für seine Zeit. Um dieser Eigenschaften willen begrüßten ihn die jungen Stürmer der achtziger Jahre sogleich als einen der Ihrigen, als 1883 sein erstes Gedichtbuch, „Adjutantenritte", erschien, ein Werk, das an soldatischer Frische und Schneidigkeit in der deutschen Literatur überhaupt nur ein Seitenstück hat in dem „Lyrischen Skizzenbuch" (1893) des weiteren Kreisen fast unbekannt gebliebenen Müncheners Heinrich v. Reder (1824—1910), der gleich Liliencron aus dem Soldatenstand hervorgegangen war und mit „Soldatenliedern" begonnen hatte („Gedichte" 1858, Auswahl 1919). 1889 gab Liliencron einen Band „Gedichte", 1890 eine Fortsetzung heraus: „Der Heidegänger und andere Gedichte". — Bei ihm fanden die Jungen, was sie selbst nur in der Theorie, nicht aber auch in der Praxis verstanden. Hier war fröhlicher Kampf gegen alles Veraltete, ein mutiges, jugendkräftiges Eintreten für die neue Zeit; hier war Gegenwart und Natur. In Wahrheit hat Liliencron mit den Theorien der Naturalisten der achtziger Jahre ebensowenig zu schaffen, wie etwa Wildenbruch; er war zu sehr Persönlichkeit, um nicht über allen Zeitmoden und Parteien zu stehen. Er schilderte die Natur und das Leben so frisch, so wahr, weil er eine durchaus naive Seele war, weil er die Welt liebte, so wie sie ist. Gelegentliche Saloppheiten und Roheiten in seinen sonst durch Reinheit des Reimes sich auszeichnenden Versen mögen immerhin auf einen Mangel an Selbstkritik oder auch auf ein gewisses Anpassungsbedürfnis an die Zeitströmung zurückzuführen sein. Mit dem Sozialismus als Partei hatte Liliencron selbstverständlich nicht das mindeste gemein, aber er war eine gütige Natur voll sozialen Mitempfindens mit aller Not, die er selbst jahrzehntelang buchstäblich bis zum Hunger nach Brot durchgekostet hatte. Aber er blieb dabei doch Aristokrat, wenn auch sein Geist durchaus freiheitlich gerichtet war, wie er denn seine Persönlichkeit gegen jeden

fremden Einfluß und Eingriff zu behaupten suchte. Zum Haß wie zur Liebe war er gleich schnell bereit; war sein Haß oft einseitig, sprunghaft, ja etwas Theater und Pose — die wenig erfreulichen „Briefe", die Dehmel herausgab, beweisen es —, seine Liebe galt doch im Grunde allem Freien, Großzügigen und Fröhlichen, dem Leben, wo immer es sich offenbarte: der Natur, den Wäldern und Feldern seiner holsteinischen Heimat, der Großstadt und ihrem Treiben, großen Gedanken und schönen Versen, schönen Frauen und gutem Wein. Übersprudelnd war Liliencrons Weibes- und Weinliebe; seine „Neuen Gedichte" (1891) klingen in dieser Beziehung fast ein wenig ruhmrednerisch mit Hervorhebung des „Bruders Liederlich". Er war ein fröhliches, mitunter auch ungezogenes Kind der Natur, und in der Stille hat er sich nach und nach zu größerer Selbstzucht und Selbstkritik und so zu künstlerischer Reife durchgerungen. Bei aller Klarheit war er aber zugleich Phantast, bei aller Gegenwartsfreude ein Träumer, in dessen Schöpfungen Tod und Teufel und alle Wesen einer Dürerschen Phantasie sichtbar Gestalt gewonnen haben. Wer diesen Liliencron kennen will, der muß hauptsächlich seine späteren Dichtungen lesen.

Am leichtesten wiegt vielleicht auf die Dauer bei Liliencron neben den völlig mißlungenen Dramen, die nur in den balladenhaften Szenen genießbar sind, die reine Lyrik, Liebes- und Naturlyrik. Einige reife, abgeschlossene Gebilde gelangen ihm ja auch hier, wie die feine Siziliane — eine Versform, die er mit besonderer Liebe pflegte — „Sommernacht":

An ferne Berge schlug die Donnerkeulen
ein rasch verrauschtes Nachmittagsgewitter.
Die Bauern zogen heim auf müden Gäulen,
und singend kehrten Winzervolk und Schnitter.
Auf allen Dächern qualmten blaue Säulen
genügsam himmelan, ein luftig Gitter.
Nun ist es Nacht, es geistern schon die Eulen,
einsam aus einer Laube klingt die Zither.

Wie Liliencron solche Naturbilder zu vertiefen und wie gewaltige

Symbole er zu gestalten weiß, das zeigt das wundervolle Gedicht „Schöne Junitage", oder auch „Märztag":

Wolkenschatten fliehen über Felder,
blau umduftet stehen ferne Wälder.

Kraniche, die hoch die Luft durchpflügen,
kommen schreiend an in Wanderzügen.

Lerchen steigen schon in lauten Schwärmen,
überall ein ernstes Frühlingslärmen.

Lustig flattern, Mädchen, deine Bänder,
kurzes Glück träumt durch die weiten Länder.

Kurzes Glück schwamm mit den Wolkenmassen,
wollt' es halten, mußt' es schwimmen lassen.

Verhältnismäßig reine Lyrik geben auch das „Wiegenlied" und das morgenduftige Liebeslied „Heimgang in der Frühe". Aber auch diese Gedichte gehen nicht vom Rhythmischen aus, wie die reine Lyrik, sondern streben nach der Anschauung, die mehr der Ballade eigen ist, werden schon Handlung und Erzählung. Die beste Lyrik Liliencrons ist die balladenhafte, die ein Geschehnis, eine Handlung, keine Stimmung, ein Ereignis, kein Gefühl gibt. Die rein lyrischen Töne klingen nur als Begleitung mit. Die nebenherklingenden lyrischen Strophen aber sind immer wundervoll, namentlich in der Zeichnung landschaftlicher und elementarer Naturstimmungen. Groß und unmittelbar greifbar steigt die Natur vor uns auf. Morgen oder Abend, Moor und Heide oder Wald glänzen in dieses Dichters Versen wie neugeschaffen. Man lese Zeilen wie diese, in denen alles lacht und lebt, von Morgenfrühe durchschauert:

Die Nacht versinkt in Sumpf und Moor,
ein erster roter Streif.
Der Kiebitz schüttelt sich im Rohr
aus Schopf und Pelz den Reif . . .

Die Sichel klingt vom Wiesengrund,
der Tauber girrt und lacht,
am Rande kläfft ein Bauernhund,
all Leben ist erwacht.

Und wie erhaben sind die wenigen Verse aus dem Gedicht „Der Maibaum", wo der Liebende die sterbende Geliebte an eine schöne Stelle erinnert, an der sie oft zusammentrafen:

An jenem Ort steht eine alte Weide,
vor Neid und Sonne unsre Schützerin,

da ist es still, und überall die Heide,
am Ginster zittert die Libelle hin.

Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände,
ein reifer Roggenstrich schließt ab nach Süd,
da stützt Natur die Stirne in die Hände
und ruht sich aus, von ihrer Arbeit müd.

Mit geringen Mitteln ist hier ein Vollendetes gezeichnet. Liliencron besaß eben wie wenige Dichter die impressionistische Kunst der Veranschaulichung, die mit ein paar treffsicheren Worten ein ganzes packendes Bild hinstellt. Ein kleines Wunder unmittelbarer Anschauungskraft ist z. B. „Viererzug“:

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
an den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
alles das von der Sonne beschienen,
so hell, so hell.

In der Knappheit solcher Verdichtung geht Liliencron häufig bis ans Äußerste:

Morgen. Gräbergraber. Grüfte.
Manch' ein letzter Atemzug.
Weither witternd durch die Lüfte
braust und graust ein Geierflug.

Auch alles Gedankenhafte wird bei Liliencron unmittelbare Anschauung, nichts bleibt blaß und kalt, alles wird Gestalt und tritt sinnlich greifbar vor uns hin. Man beachte z. B., wie in der „Bitte an den Schlaf, nach schwersten Stunden“ die Ideen sichtbare Verkörperung gewinnen:

Doch eh' der Peitschenknall des neuen Tages
mich morgen wieder in die Wüste ruft,
bestelle deinen Bruder an mein Bett.
Gutmütig legt der alte Herr die Hand
auf meine Augen, die sich öffnen wollen,

und sagt ein Wiegenlied, die Worte langsam,
sehr langsam sprechend:
So, so, so ...
Nicht bange sein ...
So, so ... so ...

Diese gestaltende Kraft seiner Phantasie drängte Liliencron vor allem zur Ballade und zum Epos, und hier gelang ihm zweifellos auch das Höchste und Dauerndste. Durch ihre Wucht und Straffheit wirken diese Balladen hinreißend; mühelos scheinen sie aus den Tiefen des Unbewußten geboren; nachtwandelnd sicher schreitet der Dichter eine Bahn, auf der so viele moderne Nachbildner in schwerer Rüstung ausgleiten.

Liliencron begann mit Balladen etwa im Stil von Strachwitz und Fontane, indem er glänzende historische Stimmungsbilder, besonders aus der dänischen Geschichte, zeichnete. Immer mehr aber fand er einen ganz eigenen, breiten, machtvollen Stil, der an die schwere Wucht der alten Volksballaden erinnert und nichts mehr von modernem, aufgeputztem Kunststil hat. Sein Stoffgebiet war dabei so vielseitig wie möglich: „Von helden lobebaeren, von grôzer kuonheit, von fröuden, hôchgeziten, von weinen und von klagen, von küener recken striten" kann man auch bei ihm wie in alten Epen und Balladen „wunder hoeren sagen". Bald stellte er mit dem breiten Schwung einer epischen Chronik bedeutende Ereignisse der Vergangenheit dar, wie den „Brand von Altona, den die Schweden verursachten und für den sie von Jan Klünder dem Schmied bestraft werden", und „Allerlei Tumult in Hamburg". Dann wieder zeichnete er eine zarte biblische Legende. Oder er läßt ganz phantastische Szenen von unheimlicher Spannung, mit tiefen Hintergründen vor uns vorüberziehen, wie „Bellevue", „Aufschwung", „Die nächtliche Trauung" — den Stoff hatte einst auch Schelling zu gestalten versucht —, mit der wundervollen letzten Strophe:

Das Morgenrot spielt zum Erbarmen
um die junge erschossene Frau,

die mit weit ausgebreiteten Armen
vorm Altar liegt im Dämmergrau.
Die Myrte ist ihr vom Haupt gerissen,
um ihre Stirn knittert ein Kranz von Stroh.
Gibt es ein großes Weltgewissen?
Gibt es ein Vöglein, heißt Nirgendwo?
Ein Dreimaster schaukelt auf hoher See.

Wieder andere Gedichte werden fast zersprengt von einem grotesken Humor, wie „Ballade in Udur", „Das alte Steinkreuz am neuen Markt", oder „König Ragnar Lodbrog":

Das war der König Ragnar,
der lebte fromm und frei.
Er trug gepichte Hosen
wie seine Leichtmatrosen,
die rochen nicht nach Rosen,
das war ihm einerlei.

Am größten aber ist Liliencrons Wirkung wohl dort, wo er Szenen aus dem einfachen Leben früherer oder heutiger Zeit dichterisch bedeutend gestaltet, wie in „Heidebrand", „Das Gewehr im Baum", ganz impressionistisch ist „Blitzzug", genial „Die neue Eisenbahn", die über den vermorschten Schädel des Ambassadeurs hinrast; diese symbolisch-groteske Dichtung bringt den Sieg der neuen, modernen Zeit über alle Sentimentalität und alles morsche Alte erschütternd zum Ausdruck.

Besondere Erwähnung verdienen noch Liliencrons Gedichte vaterländischen Inhalts, die zu den bedeutendsten ihrer Art überhaupt gehören und denen aus der Zeit von 1870 nichts annähernd Ebenbürtiges an die Seite zu stellen ist. Liliencron fühlte sich zeitlebens als Offizier. Er war mit dem ganzen Herzen königstreu. Nie aber kommt sein lebendiges Vaterlandsgefühl gespreizt oder gemacht zum Ausdruck, sondern wie alles, was aus seiner Seele hervorbrach, triebartig, quellfrisch. So war Liliencron wie berufen, der Dichter der deutschen Kriege zu werden. In seinem hervorragendsten Erzählungswerk „Kriegsnovellen" (1894) schuf er das bedeutsamste Kriegsbuch unserer Sprache; es sind nicht eigentliche Novellen, sondern vielmehr flammende Prosaballaden aus den Kämpfen von 1866 und 1870. In diesen Dichtungen, die ganz von Bewegung und Leidenschaft erfüllt sind, kommen des Dichters Vorzüge zu voller Geltung,

besonders die frische Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit und die Farbenechtheit seiner Darstellung, ob sie nun Attacken oder nächtliche Ritte, die Schlachtfelder selbst oder die Lazarette mit Todwunden, Verzweifelnden und Helfenden zum Gegenstand hat. Dagegen verblaßt das meiste von dem, was sonst an Schlachtenschilderungen üblich war.

Die übrigen Prosawerke Liliencrons — die Novellen, die er in seinen „sämtlichen Werken" (1904) in die Bände „Aus Marsch und Geest", „Könige und Bauern" und „Roggen und Weizen" zusammenfaßte, und die Romane „Breide Hummelsbüttel" (1887), „Der Mäcen" (1889) und „Leben und Lüge" (1908) — sind nur in einzelnen packenden Szenen vortrefflich, dort wo der Dichter gewissermaßen der Ballade nahe bleibt. Sowie er sich an breitere, kunstgerechte, epische Darstellung wagt, versagt er, und das Werk zersplittert ihm unter der Hand in Einzelbilder. Gleichwohl ist zumal der letzte Roman „Leben und Lüge" beachtenswert, weil er viel Persönliches, Selbsterlebtes enthält. Der Dichter nennt dieses Werk einen „biographischen Roman". Ein Roman ist es nun freilich nicht, es sind lose aneinander gereihte Skizzen, Tagebuchblätter, und über dem Ganzen liegt ein Fatalismus, der in bitterstem Pessimismus — „Leben ist Lüge" — und schließlich in Wahnsinn endet. Der Held des Buches, Kai von Vorbrüggen, ist, nachdem er das Leben reichlich, nur allzu reichlich genossen hat, glücklich verheiratet und wird Dichter; da überschüttet ihn das Dunkel der Schwermut: „Ich habe Gott gesucht, ich fand ihn nicht, ich finde ihn nicht . . . an die Unsterblichkeit der Seele glaube ich nicht . . ., man soll mir das lassen, was meine Überzeugung vom Leben ist: alles Leben ist Lüge. Irgendein Furchtbares steht über uns, das Schicksal, dem keiner entrinnen kann. Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf." So lauten seine letzten Aufzeichnungen.

Dichtung und Wahrheit mischen sich in „Leben und Lüge" zu einem phantastischen, oft fremdartigen, aber zumeist fesselnden Bilde, in dem der Kundige die verhüllten Züge des Dichters selbst erkennt. Viel klarer schauen diese freilich aus Liliencrons größtem Werk,

dem „kunterbunten Epos“ „Poggfred“, das zuerst 1896 in „zwölf Cantussen“, dann 1904 in vierundzwanzig erschienen ist, denen sich später noch fünf anfügten.

„Poggfred“, das heißt „Froschfrieden“, ist das reiche, goldene Traumschloß des armen Dichters, von dessen Warte aus er die Welt und alles, was um ihn geschah, was er las, erlebte und dachte, mit scharfen Sinnen betrachtete und dann in kunstvolle Stanzen und Terzinen bannte. Ansätze tiefsten Ernstes und barockester, sich überspringender Humor sind gleich stark in diesem Werk, aus dem ein Dichter spricht, der in scheinbar nachlässiger und doch wieder sehr kunstvoller Weise das bunte Kaleidoskop des Lebens und der Zeit an uns vorüberführt:

Was wir hier wollen? Nun, das ganze Leben
soll uns vorüberziehn in jedem Zug,
in jedem Schatten, jedem kleinsten Weben:
der Schnecke Kriechen und des Adlers Flug.

Am bezeichnendsten für die Gesamtstimmung des Werkes, das nur mit freischwebendem Humor — sine ira et studio — genossen sein will und daher auch auf denselben Leser gar verschieden, nach Laune und Stimmung, wirkt, sind vielleicht die Verse:

Humor, Humor, Landsleute! Laßt uns lachen!
Laßt uns nicht immer schiefe Mäuler machen!
Ist auch das Dasein voller herber Schmerzen,
spielt ewig die Tragödie auch hinein,
mein Gott, wir haben Sonnenschein im Herzen,
laßt nur die Freude sommerfroh gedeihn,
denn soviel Lust: sie ist nicht auszumerzen,
sie soll, sie muß der Plagen uns befrein.
Hinauf, hinab, wie tolle Kinder spielen,
wer sich das wahrt, der kommt zu hohen Zielen.

Freilich will Liliencron viel mehr als gute Laune bieten, er will eine Welt mit mannigfachem Licht und Schatten vor uns aufbauen, will in raschwechselnden Augenblicksbildern, in greller Beleuchtung eines erhaben lachenden Geistes die Erscheinungen der Welt dahinziehen lassen wie einen Strom. Aber dieser führt auch

viel Geröll mit sich, und sein verwirrender und ermüdender Schwall und sein Getöse übertönen nur zu oft die Sprache echter Kunst und gesunder Vernunft; da wird lockere Fügung der Strophen und der Gedanken gar oft zur Verwilderung in Form und Phantasie. Aber auch gewaltige Visionen, die wie Gebirgszüge wirken, ziehen vorüber, wie die im sechsten Cantus, wo er mit dem eigenen Teufel ringt.

Das Gedicht, das eine „kunterbunte", ungleichartige Mischung von epischen Bruchstücken, frech-frivolen lyrischen Episoden und großzügig hingestellten Bildern aus Tag und Traum, Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Menschenwelt darbietet, ist ein echtes Erzeugnis einer unklar gärenden Zeit und einer schwer mit sich selbst ringenden Persönlichkeit. Glanz und Größe und tiefes Erleben wechseln mit naiven oder auch trivialen, in ihrer Unverblümtheit und wirren Mannigfaltigkeit verblüffenden Ergüssen. Trotz aller Spuren von Genialität ist es kein harmonisches, kein reifes Kunstwerk und will es auch gar nicht sein; es schillert in allen Farben; es bannt und stößt ab; es entzückt und verletzt; die Form ist wie ein mutwilliges Roß behandelt, bald wird es straff gezügelt, bald ist es zügellos; der Reiter ist ein Kavalier, dem die Laune des Augenblicks alles ist, ein Grandseigneur, dessen Phantasie am liebsten am Geschauten hängen bleibt und dem ein höherer Flug zu den ewigen Sternen und ein Hinabsteigen in die Tiefen des Seins nicht gelingen will. Hier liegt die Grenze nicht nur der Kunst, sondern der Weltanschauung dieses erden- und sinnenfrohen und doch im Grunde so tief melancholischen Poeten. Gleichwohl wird dies Werk als Kulturbild wohl noch etliche Lieder und Kriegsnovellen Liliencrons überdauern.

Die Wirkung eines so impulsiv entflammenden, durchaus impressionistischen Geistes auf die zeitgenössischen Dichter mußte natürlich sehr groß sein. Liliencron fand zahlreiche Nachfolger, die freilich meist nur Äußerlichkeiten und Schwächen mit ihm teilten. Immerhin hat sein Einfluß einer ganzen Richtung der Lyrik einen frischen volkstümlichen Zug und den Mut zu einer fröhlichen Lebenslust gegeben. Hierin folgte ihm besonders der schon als

Erzähler genannte Otto Julius Bierbaum, der zuerst mit „Erlebten Gedichten“ (1892) hervortrat, denen 1894 das zierliche Bändchen „Nemt frouwe disen Kranz“, 1901 der „Irrgarten der Liebe“ und 1907 „Maultrommel und Flöte“ folgten; aus dem Nachlaß erschienen noch „Reife Früchte“ (1910). Eine weltfreudige Stimmung heimelt uns bei Bierbaum sogleich an. Er ist der lustige Spielmann unter den Modernen; er redet und reflektiert nicht wie so viele andere; er singt, weil er Feingefühl für Klang und Tonwert der Sprache und Sinn für das Schlichte und Gemütvolle hat; oftmals freilich ist er auch nur ein freundlicher Stegreifpoet und Dilettant. Sein Gott ist Pan, der heitere Hirtengott mit seinen lustigen Sprüngen; er ist ihm zugleich der Allumfasser, der „heilige Werdegeist“, dessen „Herzschlag der Weltentakt ist, in dem die Sonnenfülle kreist“. „Zuversicht in Pan“ heißt eins seiner Gedichte:

Blauer Himmel und weiße Blüten . . .
ein göttliches Begüten
liegt über aller Welt;
es ist ein himmlisch Hüten,
das uns in Armen hält.
Weiß nicht, wohin mich's leite,
weiß nicht, wohin ich schreite,
mein Herz ist wohl bestellt:
ich wandre in die Weite,
wohin es Pan gefällt.
Der hat mit tausend Blüten
mir meinen Weg erhellt.

Mit der Freude am Klange verbindet sich bei Bierbaum eine gewisse Farbentrunkenheit. Hell leuchtende, lachende Wirklichkeit schimmert aus allen seinen Gedichten. Noch kurz ehe die Erde ihn deckte (1910), sang er ihr das Loblied:

Wie eine Blüte im Mai
blättert sich auf der Tag,
zeigt seine nackende Schönheit der Sonne.
Sehen, o zauberisches Glück! Gottselige Wonne,
dies Atmen! Der Herzensschlag!
Schmerzen und Lüste herbei!
Ich will euch ans Herz nehmen, ans Herz drücken;
Dornen und Dolche sollen mich entzücken:
Alles, was ist, ist schön und recht.
Erde, liebe Erde, ich bin dein Knecht.

Auch Bierbaums Sing-, Fest- und Tanzspiele, „Lobetanz", „Pan im Busch", „Gugelino" und die Tragikomödie „Stella und Antonie" u. a. sind ebenso wie seine Prosawerke auf den Ton leichtgeschürzter und leichtgewürzter Lebensfreude gestimmt. Zu den besten Schöpfungen Bierbaums sind einige Gedichte zu zählen, in denen er sich bewußt an ältere Dichter anlehnte, wie in dem an Matthias Claudius und dem Kirchenlied gebildeten „Abendlied":

Die Nacht ist nieder gangen,
die schwarzen Schleier hangen
nun über Busch und Haus.
Leis rauscht es in den Buchen,
die letzten Winde suchen
die vollsten Wipfel sich zum Neste aus.

Noch einmal leis ein Wehen,
dann bleibt der Atem stehen
der müden, müden Welt.
Nur noch ein zages Beben
fühl' durch die Nacht ich schweben,
auf die der Friede seine Hände hält.

Unter Liliencrons unmittelbarem Einfluß stand auch Gustav Falke (geb. 1853 in Lübeck, zuerst Buchhändler, dann Musiklehrer in Hamburg, gest. 1916). In seinen ersten Dichtungen klingt besonders Liliencrons stürmische, lebensfrische Poesie nach, später sind es mehr die zarten, melodischen Dichter wie Eichendorff, Mörike und Storm. Falke sagt selbst von der Entwicklung seiner Poesie, also von seinen ziemlich zahlreichen Gedichten, die in den Bänden: „Mynheer der Tod" (1891), „Tanz und Andacht" (1893), „Zwischen zwei Nächten" (1894), „Neue Fahrt" (1897), „Mit dem Leben" (1899), „Hohe Sommertage" (1902), „Frohe Fracht" (1907) vorliegen, daß er bemüht gewesen sei, immer mehr vom Lauten zum Stillen, vom Malerischen zum Dichterischen vorzudringen. Die unter Liliencrons Einfluß stehenden frühen Gedichtbände sind besonders reich an phantastischer Symbolik, die mit ihren kühnen Personifikationen und Allegorien etwa an Bilder von Böcklin erinnern, wie „Die Regeninsel", „Der gehetzte Friede", „Der Berg", „Mysterium". Immer mehr fand Falke den eigenen Ausdruck für schlichte, herzliche, aber auch kräftige und tiefe Empfindung. Das zeigt am deutlichsten die ganz vortreffliche, schwerwiegende „Auswahl" (1910), in der die ganze Skala menschlicher Empfindungen angeschlagen wird. Wem schluchzt nicht das Herz mit, wenn er „Späte Rosen" liest, wem jubelt es nicht bei Liedern wie „Ein Tageslauf", wem graust es nicht

bei: „Was war er?“, „Unheimliche Stunde“, „Die weiße Nacht“? Und wem blutet nicht das Herz, wenn er „Eine Liebe“ miterlebt? — Des Dichters Glück liegt freilich nicht mehr in stürmischer Sehnsucht, sondern vorwiegend im Verzichten und Genügen, in beschaulichem Frieden der Heimat und des häuslichen Herdes; es ist, wie er sagt:

Ich halte zitternd meine Schalen
Und fang' die feinen Silberstrahlen
verborgner Quellen selig auf.

So wurde Falke — trotz manches Ungleichen in seinem Schaffen — ein Künstler feinster Art, der nicht ruht, bis das schlackenreine Gold emporgeschürft ist. Sein mannhaft Gebet ist echt:

Herr, laß mich hungern dann und wann,
satt sein macht stumpf und träge,
und schick mir Feinde, Mann um Mann,
Kampf hält die Kräfte rege.

Gib leichten Fuß zu Spiel und Tanz,
Flugkraft in goldne Ferne
und häng den Kranz, den vollen Kranz,
mir höher in die Sterne.

Falke greift uns sanft, aber auch tief ans Herz, so daß alle Saiten mitzittern und mitklingen; der Musiker in ihm verleugnet sich nicht in dem Wohlklang der mannigfachen Verstöne. Die Strophen wiegen sich elastisch und sind überhaupt von reifer Selbstverständlichkeit. Nichts Gewaltsames drängt sich vor. Echtheit und Innigkeit, feines Maß und Grazie herrschen, ob der Dichter sich in die Geheimnisse der Natur versenkt oder ob er das innere Wesen der Seele belauscht oder dem Leben und Treiben der Welt, das vorüberflutet, mit gelassenem Humor zuschaut, mit einem Humor, der aus dem friedsamen Lächeln eines reinen und reichen Herzens stammt.

Auch als Prosaschriftsteller hat sich Falke versucht und in seinem Roman „Der Mann im Nebel“ (1899) ein immerhin beachtenswertes Werk geschaffen. Namentlich der geheime Stimmungsreiz des Landschaftlichen, der so oft in die Seele des Helden eingreift, ist sehr fein getroffen. Einen Zeittypus möchte dies Werk zeichnen, gleichsam den Werther des neunzehnten Jahrhunderts, den ästhetischen

Genüßling, der von Unrast und Sehnsucht nervös umgetrieben wird, sich ewig belauscht und über sich grübelt, bald müde und blasiert, bald von eigenen Gedanken gefoltert wird, nie sein Ziel erreicht, unfroh, unter dem Banne des Alkohols dahinlebt, bis er ganz zusammenbricht. — Realistischer, wenn auch nicht eben bedeutend ist der Roman „Die Kinder aus Ohlsens Gang" (1908). Dichtung und Wahrheit aus dem eigenen Leben verbinden sich in dem anmutigen Buche „Die Stadt mit den goldenen Türmen" (1912).

Weit mehr Eklektiker als Gustav Falke, der ältere und reifere, ist der zwanzig Jahre jüngere Karl Busse (geb. 1872 in Lindenstadt, gest. 1918). Er überraschte mit seinem ersten Band „Gedichte" (1892) durch die flotte Frische, durch eine gewisse Ursprünglichkeit seiner Kunst, der die Jugendlichkeit so wohl anstand. Geschult hatte er sich an Storm, Eichendorff und Schönaich-Carolath. Eine fröhliche Keckheit und Sicherheit sprach aus seinem ganzen Wesen. Freilich ein so junges Virtuosentum schloß große Gefahren in sich; es kann die persönliche Eigenart aufzehren, ehe sie sich entfaltet. Busse ist dieser Gefahr nicht ganz entgangen. In den „Neuen Gedichten" (1895) hat die Glätte und Sauberkeit noch gewonnen, die persönliche Note aber ist noch mehr verflacht. Ein scharfes Auge blickt mit kritischer Kühle in die Welt, und die kombinatorische Phantasie überwiegt das natürliche Empfinden. Vieles ist gefällig, doch nichts ganz tief und wahr. Die Leichtigkeit des Schaffens verführt den Dichter zur Oberflächlichkeit. Ähnliches gilt auch von Busses Prosabüchern, die meist auf einen lyrischen Ton gestimmt, überaus flott und anmutig erzählt sind, wie besonders „Die Schüler von Polajewo" (1901), aber von hinreißender Kraft sind die Kriegserzählungen „Sturmvögel" (1916), und erstaunliches Reifen zeigen die Novellen „Flämmchen" (1919). Der letzte Gedichtband „Heilige Not" (1910) bietet Tieferes und Echteres als die früheren Sammlungen, und zumal in dem Abschnitt „Irrende Liebe" klopft ein heißes Herz in wirklicher Seelennot. Eine noch ursprünglichere Begabung besaß der Bruder Georg Busse-Palma (1876—1915, „Lieder eines Zigeuners" 1899, „Bücher der Liebe", „Die singende Sünde" 1903). Im Anschluß an Busse mag auch

der früh verstorbene, von ernstestem und reinstem Streben beseelte Ludwig Jacobowski (1868—1900) genannt sein; ein geistvoller Kopf sah aus seinen Kritiken hervor; seine Dichtungen verrieten die Übergangszeit und wenn auch kein starkes Können, so doch ein liebenswürdiges, idyllisches Talent, besonders in seiner letzten Sammlung Gedichte („Leuchtende Tage" 1900; eine Auswahl „Vom dunklen und lichten Leben" erschien 1911). Die Einleitungsstrophen jener klingen wie Ahnung früher Vollendung:

Ach, unsere leuchtenden Tage
glänzen wie wenige Sterne.
Als Trost für künftige Klage
glühn sie aus goldener Ferne.

Nicht weinen, weil sie vorüber!
Lächeln, weil sie gewesen!
Und werden die Tage auch trüber,
unsere Sterne erlösen!

Keine Zeit ist vielleicht so reich an Lyrikern gewesen wie die unsere. Und was von der Erzählung gilt, gilt auch hier: der allgemeine Stand der Lyrik ist verhältnismäßig hoch, so daß auch mittlere Geister Beachtenswertes leisten, wenn man auch vielleicht von den meisten mit Bestimmtheit sagen kann, daß ihr Wert ganz in ihrer Zeit beschlossen ist. Besonders Dichter von volkstümlichem Charakter werden leicht einen schnellen Erfolg ernten, der keine Dauer versprechen kann, aber doch in einer Literaturgeschichte von heute ihre Erwähnung notwendig macht. Auch sind ja wirklich zahlreiche liebenswürdige Erscheinungen unter ihnen, die edel und mit strenger Zucht an ihrem Talent arbeiten. Der verstiegene Naturalismus und der neuromantische Symbolismus sind längst verebbt. Ein starker Zug zur Verinnerlichung und Vertiefung läßt sich gerade in der Lyrik wahrnehmen. Die lyrischen Dichter beschränken sich nicht mehr auf das lyrische Stimmungsbild oder auf die historische und realistische Ballade, sondern stellen vor allem das Ringen der Seele um das Heiligste und Höchste dar. Ja, man könnte sagen, daß ein ausgesprochen religiöser Sinn vielfach die volkstümliche Lyrik erhellt. Der Titel „Gottsuchers Wanderlieder" (1898), unter dem der verdienstvolle Herausgeber des „Türmers", Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß (1865—1920), seine Gedichte veröffentlichte, würde auch auf andere Sammlungen passen. Eine „Evangelien-

harmonie" gab 1909 der auch als feiner Naturlyriker — „Meine Heide" (1903) — zu rühmende Hans Benzmann heraus, in der er versuchte, Christus, „diesen ewigen Menschen und seinen lebenbejahenden Idealismus unserer Zeit neu zu gewinnen und seine Persönlichkeit und die Werte, die sie unmittelbar durch ihr Leben und Handeln und mittelbar durch die Formeln und Symbole ihrer Aussprüche kundtat, für unsere Zeit zu deuten". Was die Maler Uhde und von Gebhardt, was Max Bewer (geb. in Düsseldorf 1861), der Bismarck- und Goetheverherrlicher und Gott- und Christussucher („Göttliche Gedichte") u. a. unternahmen, den Jesus der Evangelien in deutsches Gewand zu kleiden, ihn nach Deutschland zu verpflanzen und ihm eine deutsche Seele zu leihen, das gelingt Benzmann, zumal in den gedanklichen Teilen, in ansprechendster Weise (z. B. „Das Begräbnis des armen Mannes"); durch manches Glatte und Gemachte leuchtet doch immer wieder ein kräftiger, wenn auch nicht heroischer Geist hindurch, den der hohe Stoff in ungeahnte Traumweiten fortzieht. Um Erneuerung des alten Glaubens in neuem Geist bemühte sich auch der Pfarrer Karl Ernst Knodt (geb. 1856 in Eppelsheim, gest. 1917), der die beiden Saiten seiner Leier, die Waldliebe und die Sternensehnsucht, immer wieder mit zarter, feiner und immer mehr reifender und sich klärender Kunst in seinen Gedichten — „Aus meiner Waldecke" (1900), „Neue Gedichte" (1902), bis zu den „Lösungen und Erlösungen" (1914) — erklingen ließ. Namentlich in diesen schlägt er Töne voll Innigkeit und Schlichtheit an, die an die alten guten geistlichen Dichter gemahnen. Mit religiösen und sozialen Fragen setzt sich auch der in der Formkunst von C. F. Meyer beeinflußte Wilhelm Langewiesche (geb. in Barmen 1866) in seinen Gedichtbänden „Im Morgenlicht" (1894), „Planegg" (1904), „Und wollen des Sommers warten" (1907) vielfach auseinander. Unser Herz aber gewinnt er am meisten durch die Gedichte auf den Tod seiner ersten Gattin; wir erleben mit dem Dichter die bange Sorge um die Kranke, die des Sommers wartet, um zu genesen, den tiefen Gram um die Dahingeschiedene, die langsam keimende Hoffnung auf neues Liebesglück und die sanfte Be-

seligung, die dieses wie ein heiterer Sommertag ins Herz flößt. — Ein liebenswürdiges Buch sind die „Jugend- und Heimat-Erinnerungen eines Fünfzigjährigen". Etwas schwerflüssig, in einzelne Bilder zerspalten ist die Darstellung Deutschlands im 19. Jahrhundert im Rahmen der Geschichte einer Familie („Wolfs" 1921). Noch im stürmischen Kampfe zwischen Zweifel und Glauben steht in seinen ersten Werken „Meine grüne Erde", „Andacht und Freude" (1904) Gustav Schüler (geb. 1872 in Oberbruch). Seine späteren Bücher „Auf den Strömen der Welt zu den Meeren Gottes" (1908) und „Gottsucher-Lieder" (1908), „Mitten in der Brandung" (1911) aber zeigen eine wachsende Klarheit und strömen über von heißer Gottessehnsucht, die ihren Frieden fand:

Ich habe sonst immer zu Gott gesagt:
Mein Gott, du mußt!
Ich habe es gar nicht anders gewagt,
und hab' es gar nicht anders gewußt.
Jetzt sag' ich: wir beide wollen das tun — —
dies und das, — — wie sich's schickt!
Es kann's keiner ausdenken,
wie mein Gott mich nun anblickt!

Ein leidenschaftlicher Ringer mit Gott und der Zeit und ihren Ideen ist auch der Schlesier Gustav Renner (geb. 1866 in Freiburg i. Schl.), wie in seinen Dramen, so in seinen „Ges. Gedichten" (1904) und in dem Epos „Ahasver" (1902). Viele Gedichte Renners sind wie ein Aufschrei, der gell und grell aus einem angstgepreßten Herzen kommt, das mit Tod und Leben hadert und nach Wahrheit lechzt. Eine starke, kühne Kraft stellt sich dem blinden Schicksal entgegen, das Schmach und Hunger und Niederlagen bot, wo es einen Götterthron verhieß. Doch aus titanischem Trotz und pessimistischer Verzweiflung geht auch hier überwindend ein Jubelruf: Aufwärts! hervor. Männliche Selbstzucht weiß den Pessimismus zu bannen. Auch die Dramen („Merlin" 1905, „Francisca von Rimini" 1909, „Alkestis" 1911) zeigen in Sprache und Charakterzeichnung und Schwung des Geistes, daß Renner ein Dichter ist. Aber als Bühnendichter vermochte er sich nicht zu behaupten. Seine Gestalten reden

zu viel und handeln zu wenig. Ihnen fehlt das echte dramatische Blut drängender Leidenschaft. Renner ist darin typisch für viele heutige, mehr lyrisch geartete Talente, daß klassizistische und romantisierende Märchenproben fremd und frostig bleiben, wenn sie nicht von dem heißen Herzschlag der Gegenwart durchpulst sind. Alle hochgetriebene Steigerung durch Rhetorik und Reflexion schafft noch kein Leben.

Den gesunden, lebenbejahenden Poeten, deren Kunst kräftige Welt- und Daseinslust verkündet und dennoch in die Tiefen des Lebens leuchtet, ist der Pommer Herm. Ploetz (bei Wollin geb. 1870) mit seinem lyrischen Bekenntnisbuch „Wein und Brot" anzureihen, das uns ein ganzes Mannesleben in Ernst und Gediegenheit spiegelt, voll Ruhe, Reichtum, Reinheit, Reife. Ploetz ist auf keinen Isms eingeschworen. Er reiht sich den Zeitlosen an. Manches seiner Gedichte würde Mörike, Storm oder C. F. Meyer Ehre machen. Aber er steht diesen Liedesmeistern ganz selbständig nahe. Ich nenne „Sternblick", „Verweht", „Stiftsgarten", „Die Tiefe", „Über dem Alltag":

Ich habe zum Herrgott nur ein Gebet,
das leuchtend in meiner Seele steht:
Laß mich im Kleinkram nicht ertrinken,
nicht gänzlich in fremder Fron versinken!
Erlahm' ich, so reiß mich mit einem Satz
an deine Seite! O gönn' mir den Platz
nur jeden Tag sekundenlang —:
daß Zeit ich hab für deine Zeit
und meine Zeit und Ewigkeit, —
um still in deinem Glanz zu stehn
und dir ins Vaterauge zu sehn . . .
Dann schreit' ich vorwärts ohne Wank
„am grauen Meer" den grauen Gang.

Vom Geiste tapferer Lebensbejahung ist auch in Spruchdichtung, Aphorismen und in seinen klugen Novellen Richard Jahnke (in Altdamm geb. 1868) erfüllt („Aus der Mappe eines Glücklichen", „Mein Freund Lindwurm" 1920, „Isolde Alfinger" 1921). Auch der Rheinländer Martin Boelitz (1874—1918) ist in seinen Werken: „Lieder des Lebens" (1900), „Aus Leben und Traum" (1902), „Frohe Ernte" (1905) ein fröhlicher Verherrlicher der Natur und des Lebens. Stimmungen der Seele und der Landschaft weiß er in rhythmischen Wohllaut zu bannen, aus der Quelle des Volksliedes zu schöpfen und von alten und neuen Strömungen zu nehmen, was seinem Temperament entspricht. Das gleiche gilt von dem vielfach an

Falke erinnernden Wilhelm Weigand (geb. in Gissigheim 1862), der in seiner Lyrik — „Sommer" (1894), „In der Frühe" (1901), „Der verschlossene Garten" (1909) — wie auch in seinen historischen Dramen („Die Renaissance" 1899) eine Reihe edler Schöpfungen darbot, in denen sich malerischer Sinn mit feinem musikalischen Gefühl verbindet; von echter Erzählungskunst zeugen auch die Romane „Die Frankenthaler" (1889) und „Die Löffelstelze" (1919). Weigand ist ein begeisterter Priester der Schönheit. Ein Hang zu weicher Verträumtheit ist die Gefahr dieses anmutigen Talentes, der er aber immer noch mehr zu entgehen wußte als der ihm verwandte Hugo Salus (geb. in Böhmisch-Leipa 1866). Salus wurde bekannt durch sein Liederbuch „Ehefrühling" (1900), dem er rasch nacheinander folgen ließ: „Ernte" (1903), „Neue Garben" (1904), „Die Blumenschale" (1907), „Glockenklang" (1911). Reizende Gedichte gelingen ihm, wenn er einen schalkhaften Ton anschlägt; allzuoft aber löst er die Gefühle der Liebe und des Lebens in eine niedliche, lyrische, empfindsame Spielerei auf; doch auch tieferen Konflikten weicht er nicht aus.

Von allen den bisher genannten Dichtern kann man sagen, daß sie, rein als Künstler betrachtet, selbst dort, wo sie Gutes leisteten, oder gerade dort, wo sie Gutes leisteten, keine neue Bahnen gingen, sondern durchweg unter dem Einfluß einer guten Überlieferung standen. Auch in der Ballade erkennen wir dies. Die Linie führt von Bürger, Strachwitz zu Scherenberg und Fontane, zu Liliencron und Börries Freiherr von Münchhausen (geb. 1874 in Hildesheim). Er wandelte zunächst ausgefahrene Gleise und ließ blonde Pagen und nordische Recken, schöne Königstöchter und südländische Frauen auftreten und verwandte allzu theaterhaft Minne und Schwerterklang. Er begann mit Beiträgen zum „Göttinger Musenalmanach" (1896), wo Carl von Arnswaldt, Hardenberg, Mönckeberg vertreten sind, und mit „Gedichten" selbständig und dann mit merkwürdigen, höchst wirkungsvollen biblischen Dichtungen „Juda" (1900), die in der zionistischen Sehnsucht die Erlösung Ahasvers erblicken; unendlich fein ist hier die Einfühlungskraft („Rahab", „Simson"). Im Laufe der Zeit traten in den neuen

Auflagen der „Balladen“ (1900—1908) und des „Ritterlichen Liederbuches“ (1904 und 1909) liebenswürdige Rokokobilder, burlesk-humoristische und soziale, Bauern- und Spukballaden, Märchen und zeitgenössische Mären in ansprechender und oft in ergreifender Form mit feinstem Sinn für malenden und lockenden Rhythmus mehr und mehr hervor. Diese Stufen der Entwicklung zeigen „Die Gräfin Monbijou“, „Marschall“, „Lied des Obristen“, „Alte Ballade“, „Die Glocke von Hadamar“, „Die Schenkin“, „Landgrafenballade“, „Die Lederhosen-Saga“, „Der Todspieler“. Manches in seinen Dichtungen verrät zu sehr den grübelnden Kunstverstand und wirkt künstlich anstatt künstlerisch, ist Arbeit anstatt Schöpfung, daher dunkel und unverständlich; wenn Liliencron in ungezwungener und ungezähmter Naturkraft, naiv und impressionistisch seine Balladenbilder zeichnet, spüren wir bei Münchhausen, der mit hohem epischen Ernst und Fleiß Zeile für Zeile setzt, oft das Gewollte und Gesuchte. Doch hat er Perlen von Reinheit, wie sie jener nicht oder nur selten zu bieten vermochte. Er ist ein echter Edelmann und eine fest in sich ruhende, anheimelnde Persönlichkeit. Das bezeugen besonders die Bände neuer Balladen und Lieder: „Das Herz im Harnisch“ (1911), „Die Standarte“ (1916), „Schloß in Wiesen“ (1921). Der Troubadour mit Sang und Klang ist dem ernsten Balladiker und dem Gegenwartslyriker gewichen. Ein adeliges Grundgefühl ist geblieben, und in schwerer Zeit hat sich der Geist vertieft; wallt trostlose Bitterkeit auf, sie wird doch durch Heimatliebe und Zuversicht wieder niedergeschlagen: „Deutschland, mein Deutschland lebt“.

In gewissem Sinne abhängig von Münchhausen erscheint Agnes Miegel (geb. 1879 zu Königsberg) in ihren „Gedichten“ (1901), „Balladen und Liedern“ (1907), sie übertrifft aber ihr Vorbild an Unmittelbarkeit des künstlerischen Empfindens und Gestaltens. Doch auch den Einfluß der alten deutschen und englischen Ballade sowie denjenigen Fontanes verleugnet sie nicht. Mit genialer Sicherheit der Einfühlung stellt sie die Bilder aus fernen Zeiten und Ländern oder aus der nordischen Heimat hin. Ein hohes Künstlertum in Wort und Bild und durchgeistigender Symbolik beherrscht die menschlichen

Leidenschaften, die mit Allgewalt uns wie ein Naturereignis bezwingen, und weiß ihnen kraftvollen Ausdruck zu leihen. Man lese und prüfe: „Santa Cäcilia", „Das Tanzlied der Margarete von Valois", „Der Tanz", „Regina", „Schöne Agnete", „Rembrandt", „Die Mär vom Ritter Manuel". Auch seine lyrische Dichtungen von starker Bildwirkung gelangen ihr, wie „Der Buchenwald" — voll Innigkeit des Naturgefühls —, Liebeslieder: „Mädchengebet", „Mädchenlied", „Die rote Rose Leidenschaft", „Dein Götterrecht", „Einst", „Mondnacht", „Heimweh", „Deine Hände":

Wenn ich deiner schlanken Hände denke,
die so weich wie Frauenhände schmeicheln,
die so grausam sind wie Kinderhände —
schließ' die Augen ich in süßer Freude,
schließ' die Augen ich in wilder Angst,
denn ich weiß, es halten diese Hände
eine goldne Kugel, mein Geschick.

Überhaupt waltet eine wundersam verhaltene Glut der Empfindung in ihren Liedern; es rauscht da von ungenossener Lust, und der heiße Atem der Leidenschaft durchzittert die Gestalten, die uns die Dichterin mit sicherer Hand hinstellt; Freimut und Offenheit verbinden sich mit frauenhafter Keuschheit, und das künstlerische Gewissen meistert und bändigt auch das Gewaltsame. Ein einsames, in sich verglühendes Frauenleben gibt den Grundton. Nach langem Schweigen entzückt und begeistert uns die Dichterin wieder durch einen Band „Gedichte und Spiele" (1920). Auch hier bewundern wir die visionäre Sicherheit, aus einem Vorgang oder einer Erscheinung das rein Dichterische und allgemein Menschliche herauszuheben, wie es das Volksmärchen oder Goethe oder einige Romantiker vermögen. Das Persönliche ist von rührender Zartheit, elementar erschütternd das Zeitgeschichtliche („England", „Der Psalm der Elemente"). Das ist kaum zu überbieten.

Ein der Miegel verwandtes Talent, nur mit einem kräftigen westfälischen Einschlag, ist Lulu von Strauß und Torney (geb. 1873 in Bückeburg). Ihre ersten „Gedichte" (1898) zeigten eine herbe, keusche Sehnsucht, ein echt niedersächsisch zurückhaltendes,

ein tapfer, stolz und stille, weil des Sieges gewiß, ringendes Frauenwesen. Das bekundet sich in dem „Gebet" und in den Liedern „Aus Einsamkeiten"; da lösen sich die Bekenntnisse von der Seele, die das Leben an sich vorüberziehen fühlt: die Tage, die farblos vorüberschleichen, die Königin Liebe, die große Stille, letzte Klänge, dunkle Gewalten, einen Hauch von Glückstagen. Alles das läutert und läßt reifen; die Seele wird „ein Opferfeuer, das zum Himmel schlägt", und der Gott, den sie zwischen den letzten Garben des goldenen Herbstes ahnt, ist der Gott der Arbeit. Ihr Bestes enthalten die „Lieder und Balladen" (1902 und 1907) und „Reif steht die Saat. Neue Balladen" (1919). Kraft, künstlerische Zucht, reiches Lebens- und Weltgefühl, ein scharfes Auge für tragische Geschehnisse zeichnen sie aus. Die Prosaerzählungen tragen durchaus balladenhaften Charakter, selbst der größere, ungewöhnlich kühle, gelassene und nicht gleichmäßig gegliederte Roman „Luzifer" (1907) gipfelt in einer Szene voll tragischer Wucht, in der Verbrennung eines Ketzers im Stedinger-Kreuzzuge (1233). Alles ist zäher, kraftvoller Wille in dieser klar und klug gestaltenden Künstlerin. Das zeigt auch der Roman „Judas" (1911); da ist Strich für Strich mit Sorgsamkeit und Folgerichtigkeit gesetzt; die dörfliche Tragödie von den feindlichen Brüdern zieht erschütternd-düster an uns vorüber; die Gestalten sind wie in Holzschnitt derb und kantig und kräftig gezeichnet, die Landschaft mit wenig Strichen, aber sicher gesehen und dichterisch beseelt. Ebenso in den Novellenbänden („Sieger und Besiegte" 1909). Höchste Bildhaftigkeit und künstlerische und religiöse Vertiefung beherrscht den Roman aus der Wiedertäuferzeit: „Der Jüngste Tag" (1922).

Auch dort, wo Agnes Miegel und Lulu von Strauß und Torney ihr frauenhaftes sinnliches Empfinden aussprechen, wirken sie echt, gesund und sympathisch. Das gilt auch von einer schon älteren Dichterin, Angelica von Hörmann (geb. 1843 zu Innsbruck), die erst spät hervortrat, sowie von zwei jüngeren Dichterinnen, der auch in Märchen Hübsches bietenden Anna Klie (1858—1914) und Anna Ritter (1865—1921) mit „Gedichten" (1898), „Be-

freiung" (1900); von den Liedern verdient manches fortzuleben. Nicht selten kennzeichnet dagegen die Frauenlyrik des letzten Jahrzehnts, das so manches Ungesunde zeitigte, eine heiße Sinnlichkeit, die peinlich wirkt, wie in den hysterischen, hypersensitiven und exzentrischen Dichtungen der Maria Janitschek (geb. 1860) und in den „Gedichten" (1903) und „Neuen Gedichten" (1908) der Margarete Beutler (geb. in Gollnow 1876), deren kecke, mit Not und Sorge, mit heißen Lüsten und durchwachten Nächten kokettierende Art für diese Gattung der „Bohème" typisch ist. Schwül ist auch manches, was Maria Eugenie delle Grazie (geb. in Ungar. Weißkirchen 1864) schuf, wie der Roman „Vor dem Sturm"; die Novellen „Liebe" verherrlichen starke, kühne, trotzige Seelen, die, von Liebe besiegt, doch über die Sinnlichkeit triumphieren; ihre „Gedichte" zeigen zwiespältige Gesichte, Rhetorik und Reflexion, dämonische Leidenschaft und ungestümen Gedankenflug. Man versteht ihre widerspruchsvolle Art aus ihrem Geständnis:

> Araber, Gallier, Römer und Barbaren
> und der Normannen sturmgebräunte Scharen,
> der Trotz des Nordens und des Südens Glut
> begegnen brünstig sich in meinem Blut.

Doch stehen neben ihr und Agnes Miegel und Lulu von Strauß noch einige sehr ernsthaft denkende Frauen, die auch auf diesem Felde die Stimme der Frau würdig zur Geltung bringen. Es braucht ja nur an Ricarda Huch und Isolde Kurz erinnert zu werden. Zwei geistig bedeutende Dichterinnen sind auch die als treffliche Übersetzerin bekannte Hedwig Lachmann (Frau Landauer, geb. in Stolp), die in ihren Gedichten „Im Bild" (1902) und in den „Ausgewählten Gedichten" (1920) um das Höchste in Kunst und Leben ringt, und Margarete Susman (Frau von Bendemann, geb. in Hamburg 1874), in deren Werken „Mein Land" (1901) und „Neue Gedichte" (1907) ein tiefer Schmerz über zerstörtes Glück und eine düstere Sehnsucht edlen Ausdruck finden. Ein schwermutvolles Auge blickt auf Leben und Welt aus den „Gedichten" (1901) Paula Dahms (Frau Buschmann in Koblenz, gest. 1920); Sehnsucht, aber auch Kraft

und Tiefe atmen die „Neuen Gedichte“ (1904). Ein ursprüngliches Talent offenbarte sich in den „Gedichten“ der Prinzessin Feodora von Schleswig-Holstein (geb. 1874, gest. 1910), die unter dem Namen F. Hugin auch Erzählungen herausgab. Ein Rauschen aus tieferen Liedesquellen spürt man auch in den „Gedichten“ (1911) der Schleswig-Holsteinerin Wilhelmine Funke; 1921 ließ sie „Hymnen vom Leben und Tode“ folgen voll edler, gottsuchender Poesie und rhythmischer Prosa. Außerordentlich fein und zart und tief, von echt goethischem Geiste erfüllt ist Erika v. Watzdorf-Bachoff (geb. auf Schloß Dobitschen i. Alt. 1878), eine Urenkelin Charlottens v. Stein, in ihren Gedichten („Zwischen Frühling und Herbst“ 1909, „Das Jahr und Neue Gedichte“ 1913, „Nachklang“ 1921) und in dem Roman „Maria und Yvonne“ (1914). Else Lasker-Schüler (Frau Walden, geb. in Elberfeld 1876) steht in ihren Sammlungen „Styx“ (1902) und „Der siebente Ring“ (1905), den ernsthaftesten männlichen Dichtern nahe und verhindert nur durch mystische Dunkelheit des Ausdrucks große Wirkungen. Frida Schanz (geb. in Dresden 1859) leistete als Spruchdichterin und Verfasserin von „Kinderliedern“ (1903), „Kinderballaden“ (1909) und kraftvollen „Balladen“ (1910) Vortreffliches. Verheißungsvolle Anfänge zeigt Ilse Reicke („Das schmerzliche Wunder“ 1914), nicht minder Else Torge („Das Schicksal einer Frau“ 1913), sowie auf dem Boden religiöser Lyrik Marie Sauer („Aus heiliger Zeit“ 1914, „Die da Sehnsucht tragen“ 1915). In die erste Reihe unserer lyrischen Dichterinnen stellte sich Ina Seidel (geb. 1885 in Braunschweig) mit den Liederbüchern: „Gedichte“ (1914), „Neben der Trommel her“ (1915) und „Weltinnigkeit“ (1918). Sie findet ihren eigenen Ton, ob sie zarte Mädchenlieder, keusche Liebes- und Sehnsuchtslaute, ob Totenhymnen und Totenklagen, ob Terzinen oder Ritornelle, ob Visionen, Mären, Legenden, Traumbilder wechselu. Kunst ist Magie, ist Zauber, der Genius ist ein „Menschenfresser“, und das Schicksal lüftet seinen Schleier und sieht uns aus den Gedichten mit tiefen, dunklen Augen an, das Schicksal Deutschlands insonderheit, der „Inselburg“ im weiten Ozean der Völker. Die Größe Ina Seidels liegt vor allem in ihrem innigen, von Inbrunst eines Franziskus oder Novalis erfüllten

Gefühl für die Erde, die als Mutter sie trägt und sie umfängt mit allen ihren Geschöpfen; der Erde fühlt sie sich immer nahe und verwandt („Wenn Gott mir fern ist, bete ich zur Erde . . . ans Herz des Waldes leg' ich meine Hände"); sie hofft auf den Helden unserer Zeit, den „Sohn des Kriegs und der Erde", sie klagt um das „Herz der Erde", das umschließt die Herzen all der Gefallenen; ihr Landschafts- und Heimat- und Vaterlandsgefühl weitet sich zum kosmischen; der Weltkrieg wird ihr zu einer kosmischen Katastrophe: „Die Erde wirbelt sich jung, und Völker verbrausen darin und orgeln in schöpfendem Schwung und geben sich flammend dahin." Das kosmische Empfinden adelt sich zu heißem Gottesempfinden; mit allem fühlt sie sich eins und im Größten wie im Kleinsten spürt sie den Hauch des Göttlichen („Anbetung der Blume"), und im Drange unserer Volksnot fleht sie: — „Herrgott, wir ziehn dich zu uns inniglich. Aus deinen Wolken niederbrich! Zu uns! — Zu uns bekenne dich!"

Ehe wir zu Richard Dehmel, dem bedeutendsten Lyriker der letzten Zeit, übergehen, der über alle bisherige Stilform hinaus neue Bahnen wies und den Lilieneron mit Recht den Dichter unserer Zeitseele nannte, ist noch ein Lyriker zu betrachten, der wie jener das Epos erneuert und umgestaltet hat und der eine ganz eigenartige und abseits liegende Stellung in der neueren Literatur behauptet, der Schweizer Karl Spitteler (geb. 1845 in Liestal im Kanton Basel). Abseits von unserm deutschen Volkstum hat er sich selbst auch durch seine Züricher Rede vom 14. Dezember 1914 gestellt. Trotz ihrer werden wir den Dichter gelten lassen müssen, wenn auch in herzenskühler Beurteilung. — Mit Nietzsches „Zarathustra", der ja in seiner Art eine Umwandlung und Wiedergeburt des Epos aus modernem Geiste bedeutet, trotz stark lyrischer Färbung und rein philosophischer Absichten, ist Spittelers erstes Epos „Prometheus und Epimetheus" (1881) verwandt, ohne daß eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hätte; dazu sind beide Dichter trotz mancher Verwandtschaft zu verschieden. Spitteler steht neben Nietzsche wie der kraftstrotzende Bauer neben dem vornehmen, biegsamen Aristokraten. Aber auch Spitteler, der als einer

der ersten Nietzsches Genie erkannte, zeigte sich schon hier als eine eigenwillige Herrennatur, als einen echten Schweizer: knorrig bis zum Bizarren, schwer und tief bis zum Unverständlichen, selbstgewiß bis zum Eigensinnigen, phantasievoll bis zum Phantastischen, unerschöpflich in neuen, oft barocken Einfällen und doch für den geduldig immer wieder in seine Gedankenwelt Eindringenden bewundernswert. Nichts ist bezeichnender für Spittelers Wesen und Schaffen, als daß er die bedeutenden Anlagen für Musik und für Malerei mit gewaltiger Willenskraft zum Opfer brachte und sich auf die Poesie warf, für die er eine Begabung zuvor nie gespürt hatte. Aber diese brach sich wohl in diesem Willensakt (Okt. 1862) mit vorauseilendem Instinkt unwiderstehlich Bahn. Die „Energeia" ist die Triebfeder in der langen und schweren Entwicklung Spittelers bis zu seinem Erstling, ja bis heute geblieben, Unabhängigkeit und Eigenwille. Eine treffliche Charakterstudie bot Rob. Faesi.

Das Epos „Prometheus und Epimetheus" verherrlicht in symbolischer Form das Recht der eigengewachsenen Persönlichkeit gegenüber dem großen Haufen. Epimetheus, der Vertreter der Herde, gelangt zu äußerer Macht und Herrlichkeit, doch Prometheus, der Herrenmensch, behauptet in stolzer Einsamkeit die Größe und den Reichtum seiner Seele. Keller schrieb über dieses Werk ein Urteil, das auch für andere Schöpfungen Spittelers als klassisch gelten kann: „Das Buch ist von vorn bis hinten voll der auserlesensten Schönheiten. Schon der wahrhaft epische und ehrwürdige Strom der Sprache umhüllt uns gleich mit eigentümlicher Stimmung, ehe man das Geheimnis der Form noch wahrgenommen hat. Was der Dichter eigentlich will, weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde ich die tiefe Poesie darin."

Ein ernster, männlicher Geist schuf dies Werk. Ein Zug zum Erhabenen beherrscht es. Noch gewaltiger prägt sich der gleiche Zug in Spittelers Hauptwerk, im „Olympischen Frühling" aus (1900—1904, einheitlich umgearbeitet 1910). Es ist der Versuch, aus den alten Mythen ein modernes Epos zu formen; große Bilder

ziehen an uns vorüber; so gleich im ersten Teil, der „Auffahrt“ des nach dem Sturz des Kronos durch Hades aus dem Schlummer erweckten neuen Gottes, nicht minder im zweiten Teil: „Hera die Braut“, im dritten: „Die hohe Zeit“ und endlich im vierten: „Ende und Wende“. Mag man in der Dichtung das Ausgetüftelte, Abstrakte und Allegorisch-Mystische selbst als Hemmnis freien, einfachen Genusses und klaren Verstehens empfinden, so entschädigt doch eine Fülle von glänzenden Einfällen, eine großartige Farbenpracht und Empfindungskraft und eine aus den tiefsten Quellen schöpfende Sprachgewalt. Und wenn auch der Gott des reinen Adels, der reinen Schönheit, Apoll, im Kampf um die Weltherrschaft dem gewalttätigen Zeus weichen muß, so arbeitet schließlich doch auch der mächtige Sieger in seiner Weise an der Rettung der Menschen. Er schickt ihnen seinen Sohn Herakles, den Genius, den Künstler, der freilich von Neid und Haß auch durch alles Erdenleid geschleift wird, aber dennoch fröhlich triumphiert:

Mut sei mein Wahlspruch bis zum letzten Atemzug!
Mein Herz heißt „Dennoch“. Herakles bedarf nicht Dank;
auch mit verhärmten Wangen geht sich's ohne Wank.
Genug, daß über meinem Blick der Himmel steht;
getrost, daß eines Gottes Odem mich umweht.

Aus dem gleichen Geist stammen Spittelers Fabeln, Balladen und Gedichte: „Extramundana“ (1883), „Schmetterlinge“ (1889), „Literarische Gleichnisse“ (1892), „Balladen“ (1896), „Lachende Wahrheiten“ (1898), „Glockenlieder“ (1906). Viele der Gedichte Spittelers erinnern mit ihrer kühnen Verwendung der Allegorie an alte kräftige Holzschnitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit breiten Strichen ist eine Situation gezeichnet, aus der sich eine freie Moral von selbst ergibt.

Die Wandel-, Schwanz- und Nebelsterne nahmen
einmal die Sonne peinlich ins Examen.
Die Theorie der Wärme und des Lichts,
den Farbenbruch, den Grund von Tag und Nacht
begehrten sie mit wicht'gen Kennermienen.
Die Sonne sprach: „Davon versteh' ich nichts.“
Dann stand sie auf. Die klaren Augen schienen
vor Lust und Mut, und ringsum ward es Tag.

Bei aller Herbheit entbehrt des Lyrikers Sprache eines tiefen Wohlklangs nicht und führt zuweilen die feinste musikalische Malerei aus, wie in dem schönen Gedicht „Die Glockenjungfern". „Augenlyrik, Licht- und Farbenwonne" durchzittern die „Schmetterlinge", und die Glockenlieder bedeuten „einen Erlösungsflug in die blaue Luft aus dem verhaßten Schraubstock der Prosaarbeit"; so walten Farben- und Tonspiele als gütig waltende Geister, zurückkehrend zu dem, der das malerische und musikalische Talent der strengen Herrin Poesie einst geopfert hatte.

Bedeutend ist Spitteler auch als Erzähler, namentlich in der Schweizer Bauerngeschichte „Conrad der Leutnant" (1898) und in der symbolisch gefärbten Erzählung „Imago" (1906). „Conrad der Leutnant" ist eine epische Bauerntragödie voll grausiger Lebenswahrheit; Spitteler zeigt hier, wie ein echter Dichter auch die unerquicklichsten Verhältnisse wahrhaft künstlerisch gestalten kann, unter folgerichtiger Entwicklung der Wahrheit. In „Imago" stellt er mit grotesker Phantasie und tiefbohrender Psychologie ein Doppelleben bis zur Verrücktheit (Theuda-Pseuda und Imago) und das Werden des Genius dar, der aus krankhafter Phantastik wie ein bunter Falter aus häßlicher Raupenpuppe sich entfaltet; es ist das Ringen eines eigenwilligen Künstlers mit der Welt und dem Leben um sein Ideal, das uns mit seiner Symbolik vorgeführt wird und den Schlüssel auch zu Spittelers Poetentum darbietet, wie die Novelle „Gustav" (1892), die Entwicklungsgeschichte eines Musikers, sich auf Selbsterlebtem gründet. Das Büchlein „Die Mädchenfeinde" (1909) ist ein im Sonnenschein leuchtendes Kinderidyll; die Wanderung der Kleinen mit den mancherlei Irrgängen wird zu einem reizvollen Abbild des Lebensweges der Großen. Auch hier waltet eigenste, ursprünglichste Kunst. —

Als Dichter mit Spitteler verwandt und sein eifrigster Vorkämpfer ist der gleichfalls mehr für episch-balladenhafte als rein lyrische Kunst begabte Herausgeber des „Kunstwarts", Ferdinand Avenarius (geb. in Berlin 1856). Ein feines Kunstgefühl waltet in seinen Lyrikbänden: „Wandern und Werden" (1881), „Stimmen und Bilder" (1897). Am interessantesten aber ist seine episch-lyrische

Dichtung „Lebe!“ (1893); in kraftvollen Versen verfolgt sie die wechselnden Zustände einer Menschenseele, die sich durch schweres Leid hindurchwindet und wieder emporhebt durch das Mitgefühl mit anderen und durch tatkräftiges Handeln. Gerade in ihrer Klarheit und Knappheit wirkt das Werk erschütternd, obgleich die krassen Schilderungen darin hart an die Grenze des Häßlichen streifen, und eine neue große lyrische Form, wie sie erstrebt und verkündet wurde, ist in diesem „Cyklus“ nicht anzuerkennen. Die epische Dichtung „Die Kinder von Wohldorf“ (1886) zeigt Avenarius dagegen von der anmutigsten Seite; sie feiert die Macht des Gesanges und genialer Menschenliebe über das verkümmerte Volk des Alltags. Einen kühnen Versuch voll selbständiger Kraft und nicht ohne Größe bekundet sein „Faust“ (1918); es ist nur zu bedauern, daß die modernen Ideen in eine Weiterbildung der Goetheschen Dichtung gegossen sind. Ein tiefsinniges symbolisches Spiel „Baal“ folgte 1920; der Kampf zwischen Puniern und Römern spiegelt das Gegenwartsringen, wo nur Lug und Trug die Oberhand zu haben *scheinen*, in titanischer Größe wieder.

Menschlich und dichterisch nahe stand Spitteler und Avenarius auch der langjährige Feuilletonredakteur des „Berner Bunds“, Joseph Victor *Widmann* (geb. 1842 zu Rennowitz in Mähren, gest. Nov. 1911 in Bern). Aus seinen zahlreichen Schriften, Reiseberichten, Novellen, Dramen, Idyllen und Epen spricht ein liebenswürdiger Humor und ein feines Gefühl für das Echte und Währende. Am besten sind seine dramatisch-epischen Dichtungen: „Maikäferkomödie“ (1897) und „Der Heilige und die Tiere“ (1905). Der Maikäfer-Faust ist eine prächtige, halb idyllische, halb tragische Satire auf das Menschenwesen. Obwohl all das Kämpfen und Ringen des kleinen Völkchens, das aus der Tiefe zum Lichte strebt und nach kurzem Lebenstraum wieder ins Nichts zurücksinkt, vergeblich ist, erheben sich der Dichter und sein Held am Ende sieghaft über Schmerz und Vergänglichkeit:

> Wer Leben je erfuhr, muß dennoch danken,
> daß ihn der Hauch berührte, der ein Nichts
> aus dumpfem Schlafe weckt, den Staub mit Atem
> beseelt und mit Gestaltung ihn bekleidet. —

Karl Spitteler
Naturaufnahme

Hugo von Hofmannsthal
Naturaufnahme

Richard Dehmel
Naturaufnahme

Stefan George
Handzeichnung von Curt Stoeving

Blüht, künftige Geschlechter! blüht wie wir
und tragt wie wir die Doppelfrucht des Lebens,
die süße Lust und all das bittre Leid.

„Der Heilige und die Tiere" ist ein tiefsinniges, aus einem edlen Dichterherzen geborenes „biblisches Schattenspiel"; Satan sucht Jesum durch den entsetzlichen Jammer der Tiere, deren Sprache ihn der Dämon Lilith zu verstehen lehrt, zum Abfall von seinem Vater zu verführen. Doch Jesus siegt über ihn und findet sich zurück an das Herz des Schöpfers, des Urhebers aller dieser unfaßlichen Grausamkeit. —

Wie mancher Dichter den antiken Mythos wieder belebte, so zieht es auch sonst diesen und jenen in die Sagenwelt Griechenlands und in die Schönheit der Mittelmeerländer; ein solcher Wanderer zu alten Kulturstätten und ein begeisterter Freund der Geschichte und Sage, aber auch der Natur ist Heinrich Vierordt (geb. in Karlsruhe 1855) in seinen „Gemmen und Pasten" (1902) und „Balladen"; doch am wohlsten ist auch ihm daheim, wie besonders die „Vaterlandsgesänge", „Meilensteine" (1904), „Deutsche Hobelspäne" (1909) und „Deutsche Ruhmesschilder und Ehrentafeln" (1914) zeigen.

Eine ernste ethische Gesinnung — schon vor dem Aufschwung zu Beginn des Weltkrieges — ist für viele Dichter, gerade für die Lyriker der letzten Jahrzehnte, in hohem Maße bezeichnend; neue Gedanken über die sozialen, sittlichen, religiösen, metaphysischen Probleme erfüllen und beseelen sie, — Gedanken, die mit den noch herrschenden Anschauungen vielfach in schroffem Widerspruch stehen. Denn gerade die echt modernen Lyriker fühlen sich wieder, wie einst Schiller, als die Priester, Seher und Propheten ihres Volkes, berufen, ihm die höchsten Güter des geistigen Lebens zu vermitteln. Nicht zufrieden, schöne Gefühle und Stimmungen in Reime zu fügen, wollen sie neue Welten der Seele und des Lebens enthüllen und dem Unbewußten eine Stimme geben. Dabei ist nicht zu verkennen, daß die gesamte Lyrik dieser Zeit, um 1900 herum, soweit sie neue und eigene Wege sucht, unter dem Einfluß Nietzsches steht. Auch schon bei Liliencron läßt er sich nachweisen. Weit mehr noch aber natürlich bei jenen Dichtern, die in Geist und Form unmittelbar von ihm abstammen,

wie bei dem eigenartigen Peter Hille (geb. als Lehrerssohn in Erwitzen in Westfalen 1854, gest. 1904), der, Vagant und Prophet in einer Person, eine Kindesseele voll seltsamer Träume war. In seinen Dichtungen, den „Blättern vom fünfzigjährigen Baum", und anderen, die erst nach seinem Tode in den von Julius Hart gesammelten Werken erschienen, findet man unter vielem Seltsamen Lieder von wunderbarer Symbolik. Ein Gedicht von märchenhaftem Glanz ist „Waldesstimme":

Wie deine grüngoldnen Augen funkeln,
Wald, du moosiger Träumer!
Wie deine Gedanken dunkeln,
Einsiedel, schwer von Leben,
saftseufzender Tagesversäumer!

Über der Wipfel Hin- und Widerschweben
wie's Atem holt und voller wogt und braust
und weiter zieht —
und stille wird —
und sanft.

Über der Wipfel Hin- und Widerschweben
hoch droben steht ein ernster Ton,
dem lauschten tausend Jahre schon
und werden tausend Jahre lauschen . . .
und immer dieses starke, donnerdunkle Rauschen.

Wie die Lyrik Nietzsches nähert sich auch die Hilles vielfach dem Aphorismus und zerfließt in rhythmisch tönende Prosa.

Ein eigenartiger, Nietzsche verwandter und ihn in manchem Kernwort ergänzender Dichter-Denker war Emil Gött (1864 bis 1908), aus badischem Bauernblut entsprossen, ein Studienfreund von Emil Strauß; aus dem Nachlasse gab Roman Woerner außer zwei geistvollen Lustspielen („Der Schwarzkünstler" und „Manserung"), der Tragödie „Edelwild" und dem dramatischen Fragment „Fortunatas Biß" eine Auswahl von Gedichten, Sprüchen und Aphorismen, Briefen und Tagebüchern heraus. Ihnen sind Briefe an Gustav Manz und Aufzeichnungen seiner Mutter Maria Ursula Gött („Emil Gött. Sein Anfang und sein Ende" 1921) voll rührendsten Verständnisses für des geliebten Sohnes Eigenart gefolgt. Starke

reiche Goldadern echter Poesie durchziehen diese Göttschen Bücher aus einer gärenden Zeitepoche, aber das Edelmetall ist nicht von seinen Schlacken befreit. Frische des Gefühlslebens und bäuerische Urwüchsigkeit verbinden sich mit der Melancholie der Glaubens- und Willens- und Glücklosigkeit. Der Zwiespalt zwischen Gedanke und Tat ist in ihm Person geworden: bald ein Grübler über tiefe Probleme, bald ein nüchterner Berechner maschineller Vorrichtungen, Philosoph und Landmann, ein Gottsucher und von allen Sehnsüchten unserer Tage verzehrt, ein kindlich reines, offenes, allem Schönen zugewandtes Gemüt, voll Mitleid, das spendet, wenn auch nichts mehr zu spenden da ist, ein chaotisches Inneres, ein Opfer des Unfriedens ungelöster Kulturfragen; was Tat ist, bleibt doch nur Traum, was Traum, wird doch nicht Tat; ein Meister der Sprachkunst. Ein Aphorismus ist „Der Mensch" überschrieben und gibt ein Bild dieses ungewöhnlichen Menschen: „Aus jähen Abgründen rage ich himmelan, ein einsamer, kühn geformter Gipfel. Es liegt etwas in meinem Bau, daß es keines starken Erdbebens bedürfte, und ich stürzte in mich zusammen — meine Klüfte böten Raum genug, mein Grab zu werden. Aber kein Sturz in Vernichtung könnte mir Eines rauben: die Wonnen des Anstiegs und die Triumphe der bezwungenen Höhe, die Entzückungen der ungeheuren Weltschau und die Stunden seligen Selbstgenusses in der einsamen unvergleichlichen Landschaft. — Zertrümmern kannst du mich noch, o mein Leben, aber das Erlebte nicht rauben noch entwerten." — Brennt nicht die ganze Sehnsucht unserer Zeit in dem Bekenntnis und Geständnis, das in dem letzten Drama der Dichter ablegt:

Ich bin ein Wanderer, Fortunata!
Die Erde lief ich mit den Füßen ab,
die Weltenweiten mit den scharfen Augen
und alle Gründe mit dem hellen Geiste —
denn hart ist an mir alles, nur der Griff nicht
nach den Armseligkeiten dieser Erde!
Ich bin und habe nichts! Mein nacktes Leben
ist viel zu schwer, um zu dem Sein an sich
was andres noch zu tragen und zu sein —
so wanderte, so wandre ich — wonach?

Ich suchte jene Seele, die ich dachte,
und fand sie nicht —
ich trug ein Ding mit mir, das nach ihr schmeckte!
Doch war es nur der Durst nach ihr, und nur
nach ihr! . . .
Ich sah den Raum wohl für die Mannesseele —
wo aber war sie? — nicht in mir!

Aus der zwischen Vers und Prosa schwankenden Lyrik wußte der Schwabe Cäsar Flaischlen (1864—1920) in seinen Dichtungen „Von Alltag und Sonne" (1898), „Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens" (1899), „Neujahrsbuch, Spruchgedichte" und „Zwischenklänge" (1908), „Gedenkbuch" (1914) eine besondere Gattung zu entwickeln und zugleich in seinem Erziehungsroman „Jost Seyfried" (1905) kräftiger Lebensbejahung stimmungsvollen Ausdruck zu verleihen. Seine freundlichen, herzlichen Weisheiten bilden mit ihrer gütigen, innerlichen Wärme einen Gegensatz zu den ironisch-satirischen, grotesken, ungemein scharf zugespitzten Skizzen Paul Scheerbarts (geb. 1863 in Danzig, gest. 1915), der sich auch in phantastischen Romanen bewegte, und zu den zwar interessanten, aber allzu literarisch geistreichelnden aphoristischen Gedichten des Wieners Peter Altenberg (geb. 1859, gest. 1919). Für den Inhalt der kleinen Sächelchen Altenbergs sind schon die Titel bezeichnend: „Wie ich es sehe" (1896), „Was der Tag mir zuträgt" (1900), „Bilderbögen des kleinen Lebens" (1908), „Märchen des Lebens" (1908), „Mein Lebensabend" (1919) u. a. Im Täglich-Alltäglichen sucht er als feinnervigster Auskoster des Augenblicks nach dem Schein der Poesie, in der flüchtigen Minute nach einem Hauch der Ewigkeit; dabei strebt er in der Form die größte Zusammenfassung, einen „Extrakt", an. Man lausche der Probe: „Landschaftsbild" (Der Dichter und sein Mädchen am Aprilabend): „Waldwind kam von Bergen und Hügeln und von Bergen, immerdar. Nie, Anita, sah ich dich so rosig verklärt wie heute, geborgen in dem Herzen des Freundes und dennoch versinkend im All! Ein Zug pfiff in der Ferne, ein Hund bellte wie vereinsamt und ausgeschlossen; irgendwo lachten fremde Menschen überlaut. Nie warst du mir näher als in dieser Stunde,

Anita! Weshalb!? Niemand könnte es ergründen." Eine solche Verdichtung konzentriertester Extraktpoesie, selbst auf Kosten der Sprach- und Versgesetze, vertrat am folgerichtigsten der vielseitige, akrobatenartig gewandte und geschmeidige Arno Holz in seinen „Phantasus"-Gedichten (1899). Bald übte er sich im lyrischen Telegrammstil, bald archaisierte er, bald suchte er den Weg ins „Neuland" über den „reimlosen, notwendigen Rhythmus". Er ist ein starkes Talent, aber eigensinnig, stachlig, verbissen und verrannt in eine Sackgasse von Theorie und Methode, die eher aus den Naturwissenschaften als aus der Dichtung stammen, von Rezepten aus der Zunft der Meistersinger, barock und romantisch zugleich. So wurde der „Phantasus" (1916) ein Buchungeheuer von 336 Seiten in größtem Folioformat, 4½ Kilo schwer, mit Phantasieorgien über alle Reiche der Welt, mit „kilometerlangen Riesen-Bandwurm- und Schachtelhalmsätzen", mit Wortkatarakten und tollsten Gedankenausbrüchen, die an Ungeheuerlichkeit alles Dagewesene in den Schatten stellen. Anmutender ist „Das ausgewählte Werk" (1920).

Mit höchstem Eifer und reinstem Wollen strebte auch die „Charon"-Gemeinde eine Befreiung von hohlen, leeren Reimformen und eine Herausarbeitung des inneren Rhythmus der Worte und Sätze und eine harmonische Verbindung von Formwerten und Ewigkeitswerten an. Otto zur Linde (geb. 1873, Ges. W. 5 Bde.) war der Begründer des Kreises, Karl Röttger (geb. 1877 in Westfalen) wurde durch ihn seines Dichter- und Prophetenberufs sich erst bewußt. In ihm schwingt eine romantische Seele, tief in sich versonnen und versunken und alles (Gott, Natur, Landschaft, Schicksal) in sich hineinsaugend. Gefühl ist alles, eine unendliche Stille, ein weiches Schwelgen in chaotischen Stimmungen, die alle Bande strenger Form sprengen; viel Gottesvertrautheit, viel kindliche Christushingabe voll Visionen lebt in dieser durchaus lyrischen Seele mit ihrer leidvollen Einsamkeit („Wenn deine Seele einfach wird. Gedichte" 1909, „Die Lieder von Gott und dem Tod" 1912, „Christus-Legenden" 1918. „Der Eine und die Welt" 1918, „Stimmen im Raum. Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals" 1920).

Von viel ursprünglicherer lyrischer Begabung, als Holz sie besitzt, zeugen die zarten Schöpfungen seines einstigen Freundes und Mitstreiters Johannes Schlaf. Mit seinen überfeinen, nervösen Sinnen zwischen gewaltsamen Kunststücken und tiefen, echten Träumen schwankend, schuf Schlaf doch in seinem „Frühling" (1896) eine Dichtung voll Weltseligkeit, geboren aus heißem Herzen, geflossen von stammelnden Lippen. Auch „Sommerlied" (1905) enthält einige vortreffliche Gedichte, die ähnlich wie die lyrischen Novellen: „In Dingsda" (1892), „Neue Stimmungen aus Dingsda", „Neue Welten" (1899) einen kindlich tiefen, in mystisches Naturschauen versunkenen Geist offenbaren; die späteren Bücher sind mehr Weltanschauungsbekenntnisse; am meisten ragt durch impressionistischen Stil und tiefen Gehalt „Jesus und Mirjam" hervor. Rückkehr zur Natur fordert auch der Roman „Wandlung" (1921) mehr durch Gedankenentwicklung als durch dichterische Gestaltung. Schlafs Neigung zur Prosalyrik, zu lose geschürzten abgerissenen Rhythmen wurde außer durch das Vorbild Nietzsches noch durch den Einfluß des amerikanischen Dichters Walt Whitman verstärkt. Dieser wollte in genialischer Weise dadurch die Poesie umgestalten, daß er sie gewissermaßen wieder auf ihren Uranfang, das prophetische Stammeln verzückter Seher, zurückzuführen suchte, was ihn indes durchaus nicht hindert, in kräftiger Gegenwartfreude die wahre Poesie gerade im modernen amerikanischen Leben zu finden.

Wie eine unheimliche Spukgestalt huschte durch unsere Literatur in kurzer Berühmtheit Stanislaw Przybyszewski (geb. in Lojewo in Posen 1868), der „Naturalist der nackten Seele", der „Satanike" mit seinen grotesken und perversen Verstiegenheiten („Vigilien", „Himmelfahrt", „De profundis", „Satans Kinder"). Das Buch der ärgsten Zerrissenheit bieten Ludwig Scharfs (geb. 1864) „Lieder eines Menschen" (1892), und voll Zynismus sind seine „Tschandala-Lieder" (1904).

Das prophetische Stammeln eines verzückten Sehers spricht auch aus den Dichtungen des gleichfalls von Nietzsche beeinflußten Alfred Mombert (geb. 1872 in Karlsruhe). Nur steigert sich die

wilde Größe der Linien und des Gedankenfluges der Dichtungen Nietzsches bei Mombert durchweg ins Orgiastische, Halluzinatorische, zu Visionen und wilden Traumbildern. „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern zu gebären“: dies Wort Nietzsches scheint Mombert wörtlich zu erfüllen. In seinen Dichtungen treibt die verworrenste Welt an uns vorüber, die je ein Dichter schuf; und doch fehlt es dieser Welt nicht an Erhabenheit. Mombert ist ein kosmischer Lyriker von tiefen Gefühlen und überweltlichen Gesichten, der bisweilen an die alten Propheten erinnert. Einem Kinde, das nach Sternen greift und mit Sonne und Mond spielen möchte, gleicht er. Als „Der Glühende“, „Der trunkene Zecher“ taumelte er durch das All. Niemand aber hätte verkennen sollen, daß ihm ganz persönliche Würfe, Worte und Sprüche voll Wucht und Gewicht schon früh gelangen, die blank und jung aus der Werkstatt eines eigenartigen und eigenwilligen Künstlers herstammten. Eine gewisse Größe ist zumal in der dramatischen „Aeon“-Trilogie unleugbar (I. „Aeon der Weltgesuchte“, II. „Aeon zwischen den Frauen“, III. „Aeon vor Syrakus“ 1911). Gott, der Mensch, die Welt, Dämonen, Sterne, singende Meteore, der Reigen der Wandelgestirne und Erden um die gebenedeite Tiefe des Lebens, ein Tanz der Materie um den Geist, kurz die Urprobleme ziehen durch diese Dichtung dahin. Aeon ist der zeitlose Geist des Menschen. Dessen Mythos sucht der Dichter zu fassen von Anbeginn durch die graue Urzeit und durch die Geschichte in Werden und Kämpfen. An die christliche Gnosis, an die Mystiker, vor allem aber an die hellenische Naturdurchgeistigung wird man gemahnt. Solch kosmischer Mythos stellt Spittelers „Olympischen Frühling“ in Schatten; ja, dieser nimmt sich mit seiner Verkleinerung des griechischen Olymps daneben wie eine Parodie aus; auch Däublers mythisches Epos „Die Treppe zum Nordlicht“ schrumpft mit seinem Schweben in dünner Luft des Unirdischen in sich zusammen. Man staunt, wie Mombert, der Dichter des Abgebrochenen und Bruchstückartigen, hier seine Visionen und Ekstasen zu bändigen vermocht hat. In den Gedichten „Der Held

der Erde" d. i. der schöpferische Mensch (1919) begegnen sogar liedhafte Klänge, die an Brentano erinnern.

Aus ähnlichen Wirrsal-Stürmen kosmischen Empfindens kommen zwei Dichter, die sich zur Klarheit durchzuringen vermochten, so daß es auch ihnen gelang, aus dem Chaos den Stern zu gebären: Dauthendey und Dehmel.

Max Dauthendey (geb. 1867 in Würzburg, gest. auf Java 1918) steht in seinen ersten Gedichtbüchern „Ultra Violett", „Reliquien" (1900) noch ganz im gärenden Chaos, aus dem nur einige Lichter aufblitzen. Glücklicherweise zeigt dann jedes neue Buch — „Die ewige Hochzeit" (1906), „Singsangbuch" (1907), „In sich versunkene Lieder im Laub" (1908), „Der weiße Schlaf" (1908) und „Lusamgärtlein. Frühlingslieder aus Franken" (1909) — ein ständiges Fortschreiten zu Klarheit und Sicherheit, trotz mannigfacher Schwächen; diese haben vor allem in der sich überstürzenden Fülle und maßlosen Üppigkeit bei der Wandlung derselben Motive ihren Grund („Weltspuk, Lieder der Vergänglichkeit", „Die geflügelte Erde, Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere" 1910, „Der Venusinenreim", Liebesmär 1911). Dauthendey war in erster Hinsicht Landschafter, Gestalter der Natur.

Die Stimmungen der Natur finden ja überhaupt in der modernen Lyrik den reinsten und feinfühligsten Ausdruck. Das allgemeine Naturempfinden hat heute eine vorher nicht gekannte Höhe erreicht. Das moderne Großstadtleben treibt und peitscht und überreizt den Menschen; inmitten dieses Getriebes aber fühlt der tiefer Veranlagte sich nur desto einsamer mit seinen Gedanken. Sehnsucht nach der Stille der Natur ergreift ihn. Vor ihm steigen aus dem Grunde seiner Seele alle die so lange verhaltenen „Sehnsüchte" auf; die scharfe Beobachtung, die ihn das Leben im Gewühl der Menschen und der Sorgen gelehrt hat, wendet er nun auf alle verborgenen Schönheiten und Reize an, mit denen die Natur so verschwenderisch ausgestattet ist, und so läßt ihn die „Reizsamkeit" seiner Gefühlsnerven hier immer neue Herrlichkeiten entdecken.

Einen echt dichterischen Ausdruck fand das moderne Natur-

empfinden in der Lyrik Dauthendeys. Er hat Landschaften gedichtet, die zu den schönsten lyrischen Schöpfungen unserer Sprache gehören. Mit ganz einfachen Worten und Versen, die in Wahrheit aber sehr kunstvoll sind, zwingt er uns zur unmittelbaren Anschauung. Alles, was Dauthendey anfaßt, belebt sich. Alle Dinge haben ein Herz und Blut und Gedanken.

Alle Dinge können denken. Nicht nur Stirnen Geist dir schenken,
alle Dinge Geister lenken. Kleiner Mücken grauer Zug,
Spinnwebfaden leis im Flug; jeder Grashalm denkt genug.

Übrigens ist es ein weltfreudiger Geist, der aus seinen Dichtungen leuchtet. Mit dem Blühen des Frühlings und dem Lachen der Liebe überwindet ein oft und schwer geplagtes Herz alles Leid. Über die tiefen Gründe des Lebens aber fliegt seine Phantasie hinweg. Sein Horizont ist nicht sehr weit. Seine Welt ist zwar nie ermüdend, aber eintönig, seine Ausdrucksform oft dilettantisch, zerfließend. Viel strenger ist der von Dauthendey beeinflußte Friedrich Schnack (geb. 1888 „Herauf, uralter Tag!“ 1913, „Das kommende Reich“ 1920, „Vogel Zeitvorbei“ 1921) mit seiner hymnisch-ekstatischen Weltliebe, die auch in der „Traumfuge“ (1921) hervorbricht. — Auch Dramen liebte Dauthendey mit reicher Hand auszustreuen, Dramen von recht ungleichartigem Wert („Die Spielereien einer Kaiserin“ 1910, „Ein Schatten fiel über den Tisch“ 1911), mehr episch und lyrisch, vor allem durch den Zauber der Sprache wirkend. Dauthendeys Prosa („Lingam. Asiatische Novellen“ 1910, „Die acht Gesichter am Biwasee. Japanische Novellen“ 1911) hat hohen Rang, auch hier weiß er Menschenseele und Naturleben wundersam auf einen Ton zu stimmen; diese Gestalten können ebenso wie die exotischen Pflanzen nur auf diesem Boden, in dieser Luft, in diesem Licht erwachsen und sich entfalten. Ernst und tief ist das biographische Werk: „Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert“ (1912); der Gegensatz zwischen alt und jung, zwischen Vater und Sohn in Geistesrichtung und Lebenswillen ist vortrefflich herausgearbeitet, und die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird uns lebendig veranschaulicht. Eine Ergänzung bieten

die — gar zu redselig breiten — beiden Bände: „Gedankengut aus meinen Wanderjahren“ (1913). Wie in „eidechsenhafter Seelenbewegung“ sich das so unendlich schmiegsame und biegsame Herz dieses Dichters in die seltsamsten wie in die einfachsten Dinge einzufühlen vermag, das bezeugen die Reiseerinnerungen aus Schweden, Italien, Indien und Tag- und Nachtspaziergänge in Berlin („Geschichten aus den vier Winden“ 1915). Es ist ein kosmisches, mythisches, seelenwandlerisches Empfinden, das überall hindurchschillert; die Düfte und die tropische Wärme trieben „wuchernde Orchideen der Einbildungskraft“ hervor. Aber wir schauen auch apokalyptische Gesichte. Von ergreifendster Schlichtheit ist das „Gedicht in Prosa“: „Zwei Reiter am Meer“. — Was der erbarmungswürdige Dichter, bei Beginn des Krieges auf Java festgehalten, in der Tropenlandschaft mit ihrem müßiggängerischen und erschlaffenden Frieden empfand, davon zeugen die Gedichte: „Des großen Krieges Not“ (1915); inmitten von Ungleichwertigem, das der Unerschöpfliche hervorzusprudeln liebte, steht als Herz des Buches das groß und schlicht empfundene: „Keiner stirbt, der für das Leben fällt.“ Ein kostbares Vermächtnis des edlen Dichters, den das Heimweh im Bunde mit der Tropensonne verschmachten und dahinsiechen ließ, bildet „Das Märchenbriefbuch der heiligen Nächte im Javanerlande“ (1921), das der Dichter einer kleinen Altonaer Freundin gesandt hat; mit seinem kunstlosen Vortrag und seiner innigsten Mitempfindung mit Tier und Pflanze und schlichtem, echtem Menschentum muß es alt und jung ergreifen.

Zu den hervorragendsten Trägern der Zeitseele gehörte zweifellos Richard Dehmel (geb. 18. November 1863 als Försterssohn zu Wendisch-Hermsdorf im Spreewald, gest. 8. Febr. 1920 in Blankenese). Schon Dehmels erster Gedichtband „Erlösungen“ (1891) erregte Aufsehen, wenn er auch noch keinen Erfolg brachte. Ihm folgten „Aber die Liebe“ (1893), die Novellen „Lebensblätter“ (1895) und „Weib und Welt“ (1896), das lyrische Epos „Zwei Menschen“ (1903), dann 1906 die „Gesammelten Werke“, außerdem die Dramen „Der Mitmensch“ (1895) und „Lucifer“ (1899),

die doch die Forderungen seiner tiefbohrenden Abhandlung über „Tragik und Drama" nicht in Wirklichkeit umsetzen; doch auch hier sucht er neue Wege, vor allem in der Läuterung des Tragischen; an die Stelle der Frage: Was ist uns das Leben? setzt er die andere: Was sind wir dem Leben wert? — Wahrlich eine herrliche Mahnung! — 1900 erschien „Fitzebutze", ein auch als Operntext verarbeitetes Kinderbuch mit Versen, die übrigens dort, wo sie den Kinderton wirklich treffen, zum größten Teil von Dehmels erster Frau, Paula Dehmel († 1918), herstammen. Ein höchst eigenartiger Versuch moderner politischer Satire ist die Komödie „Michel Michael" (1911); mit launigem Maskenspaß verbindet sich tiefsinnige Symbolik; besonders der Tyll Eulenspiegel ist eine meisterhaft gezeichnete Gestalt, doch auch sonst bietet diese kernig deutsche Dichtung eine Schönheitsfülle in Gedanken und Stil und Rhythmus. Das Drama „Die Menschenfreunde" ist trotz quälender Längen nach der psychologisch-psychopathischen wie nach der satirischen Seite hin fesselnd und tiefschürfend für die Grundlegung einer neuen Gesellschaftsmoral.

Dehmel war einer der am tiefsten ringenden Geister der Gegenwart, und es war nicht leicht, seiner Entwicklung auf den einzelnen Stufen gerecht zu werden. Man glaubte, sein Wesen am besten zu kennzeichnen, wenn man in der Verschmelzung sublimster Metaphysik und glühender, dithyrambischer Sinnlichkeit den Mystiker erkennen wollte, der sich an Novalis und Friedrich Schlegel anreihe. Doch Dehmel erhob lebhaften Widerspruch mit seiner Erklärung: „Ich bin mindestens in gleichem Maße Rationalist oder, um nicht bloß theosophisch, sondern auch philosophisch zu reden: ebensosehr Realist wie Idealist — oder psychologisch: Sensualist wie Spiritualist — oder physiologisch: Empirist wie Metaphysiker — oder ästhetisch: Naturalist wie Symboliker — diese Gegensätze besagen im Grunde ja jeder dasselbe. Es sind aber keine Gegensätze, die einander ausschließen, sondern einer ergänzt den anderen zum vollen Licht." Als Künstler will er zwischen einem reinen Empiriker wie Liliencron und einem reinen Metaphysiker wie Mombert stehen, und sein Verhältnis zu Nietzsche deutet er dahin: „Er ist ein zweifelnder Zergliederer ge-

wohnter Seelenregungen, ich bin ein gläubiger Zusammengliederer ungewohnter.“ Liliencron selbst hielt mit seiner Witterung unter den Mitlebenden allein Dehmel für würdig, in die Zukunft als berufener und treuester Dolmetsch unserer Gegenwart fortzudauern.

Dehmel ist von der großen Sehnsucht getrieben, Tod und Leben, Sinnentaumel und Gottschauen in eins zu schmelzen, aus dem heftigsten Triebleben zu metaphysischen Anschauungen zu gelangen und so den „schwarzen Ring“ zu lösen, der sich um sein Herz spannt. Als Poet und Philosoph und Prophet zugleich sich fühlend, sucht er, aus tiermenschlichen Zwiespälten und gottmenschlichen Inbrünsten zur Einheit der Welt in sich zu gelangen und neue Verkündigungen geistig-sittlicher, ja übermenschlicher Werte in die Welt zu schleudern — freilich nur für reife und starke Geister, weit erhaben über das natürliche Volksempfinden. Von ehrlichstem Wollen und von stärksten Kräften beseelt, sucht er alles Tiefe und Große, das die Seele des heutigen Menschen durchzieht und bis auf den Grund aufwühlt, in Worte zu kleiden. So muß man dem Ringenden, der nach Erlösungen trachtet, ohne zum Erlöser sogleich zu werden, es nachsehen, wenn noch vieles sich nicht zur Klarheit läutert. Weil sich Dehmel nicht in ein blasses, sicheres Ästhetentum hüllte, sondern sich mit allen Fragen des Lebens herumschlug, muß man im einzelnen gar manches Gedicht, das nur eine Durchgangsstufe bezeichnet, auf der Seite liegen lassen. Es bleiben von ihm genug lyrische Schöpfungen übrig, die einen reinen Genuß schenken. Bei wenigen von den älteren Meistern bleibt mehr. Und dann — und dies ist die Hauptsache — es geht durch das ganze Lebenswerk Dehmels, so ungestüm gärend und gewaltsam, ja unheimlich in den Grundtrieben einer vulkanischen Natur es sich im einzelnen vollzog, ein beständiges Fortschreiten und Wachsen im Sinn des alten Silesius:

Freund, so du etwas bist, so bleibe ja nicht stehn.
Man muß aus einem Licht fort in das andre gehn.

Und dies Fortschreiten Dehmels ist das wahre Zeugnis tiefsten dichterischen Triebes. Auch an seinen fertigen Werken schliff und arbeitete Dehmel unablässig in dem Streben, das Bizarre und Über-

ſtarke zu mäßigen. Schon die zweite Ausgabe der „Erlöſungen“ (1898) wich von der erſten bedeutſam ab, beſonders in der Tilgung von Anlehnungen an ältere Dichter. Die „Geſammelten Werke“ (1906) zeigen vielfach eine völlige Umgeſtaltung der früheren Faſſungen — „meine Gedichte ſind Seelenwandlungen“, ſagt er —, geben zugleich aber nunmehr die endgültige Form.

Die „Erlöſungen“ ſind ein jugendlich ſtürmiſches Buch, in dem noch vielfach Programmatiſches und Problematiſches ſich breitmacht. Aber auch dies Programmatiſche zeugt von einem eigenen, ſtarkwilligen Geiſte:

Nicht zum Guten, nicht vom Böſen nur zum Willen, der da ſchafft:
wollen wir die Welt erlöſen, Dichterkraft iſt Gotteskraft.

Schon der jugendliche Dichter ruft zur Selbſtzucht auf, aber zu einer gegenwartfreudigen, zum Leben willigen Selbſtzucht, nicht zu kranker Askeſe:

Menſch, du ſollſt dich ſelbſt erziehen, Mancher hat ſich ſelbſt erzogen;
und das wird dir mancher deuten: hat er auch ein Selbſt gezüchtet?
Menſch, du mußt dir ſelbſt entfliehen. Noch hat keiner Gott erflogen,
Hüte dich vor dieſen Leuten! — der vor Gottes Teufeln flüchtet.

Ein kampfbereiter, männlicher Geiſt ſpricht aus dieſen erſten Dichtungen Dehmels, trotz mancher barocken Gewaltſamkeiten, und ſchon verrät ſich auch in einigen tiefen Naturbildern wie „Morgenandacht“, „Blick ins Licht“ und in glühenden Liebesliedern der bedeutende Dichter, der dann in dem Werke „Aber die Liebe“ gewaltiger die Flügel entfaltet. Männlich, kräftig tritt er auch hier mitten ins Leben.

... Ob rings von Zähnen umgiert,
das Leben ſitzt und triumphiert.

Breiter, wuchtiger noch als in den „Erlöſungen“ fluten hier die Rhythmen, oft wie Sturmesbrauſen groß und erhaben, wie in dem „Lied an meinen Sohn“ und in dem „Bergpſalm“, dieſem Hohenlied eines wahren und edlen Sozialismus:

... O Herz der Weltstadt, Millionenstimme,
die gell nach Brot vor Seelenhunger schreit:
still quillt's wie Heilandsblut durch diese Zeit,
die Liebe quillt aus deinem Grimme!

Die das soziale Problem behandelnden Gedichte Dehmels, die alle ohne jeden Fanatismus sind, haben etwas von der sieghaften Gewalt zur Freiheit drängender Massen. Sie sind zweifellos der größte Ausdruck, den der Sozialismus und der Kampf des vierten Standes je in der Dichtung gefunden haben. Gedichte wie „Drohende Aussicht", „Der Arbeitsmann", „Erntelied" sind in ihrer Art vollkommen, um so mehr, als die Tendenz ganz ins Poetische aufgelöst ist.

Ruhiger, klarer noch und ganz frei von jeglicher Tendenz ist die nächste Sammlung, „Weib und Welt"; sie enthält zunächst die schönsten Naturgedichte Dehmels, von denen sich einige wie „Die stille Stadt" und „Manche Nacht" ebenbürtig neben die besten lyrischen Gedichte aller Zeiten stellen:

Wenn die Felder sich verdunkeln,
fühl' ich, wird mein Auge heller;
schon versucht ein Stern zu funkeln,
und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,
das Gewohnte sonderbarer,
hinterm Wald der Himmel bleicher,
jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
wie das Licht verhundertfältigt
sich entringt den Dunkelheiten.
Plötzlich stehst du überwältigt.

Ebenso in der Form wie im Gedanken selbst steht hier der Dichter auf der Höhe. Tiefe Gedichte gelingen ihm nun, wie das selig schwebende „Tanzlied", die glühenden Liebeslieder „Aufstieg", „Morgenstunde", „Erhebung", „Aus banger Brust":

Die Rosen leuchten immer noch,
die dunkeln Blätter zittern sacht;
ich bin im Grase aufgewacht,
o kämst du doch,
es ist so tiefe Mitternacht ...

Ein schmerzvolles Schicksal und Erlebnis des Dichters wirft hier über einzelne Gedichte, wie „Aufblick", „Drückende Luft", „Klage",

„Kalte Frage", finstere Schatten; aber immer wieder erhebt sich der Dichter über das Einzelschicksal und sinkt ans Herz der Welt:

Ich habe mit Inbrünsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen.
Ich steh' und prüfe die bestandne Fahrt:
nur Eine Inbrunst läßt sich treu ertragen:
zur ganzen Welt.

So bekennt er in dem Gedicht „Die Harfe".

Die „Verwandlungen der Venus" sind ein Zyklus von Gedichten, in denen Dehmel mit zügellosester Kühnheit, ja Verwegenheit erotischer Phantasie alle Formen und Gestalten der Liebe, von der irdischsten bis zur himmlischsten im Traum einer Kellernacht an sich vorüberziehen läßt. Mit dem Morgen sinken die Traumbilder von ihm, und der Tag führt ihn aus den „Inbrünsten" zur Klarheit:

Mich verdrießt mein nächtlich Brüten.
Drüben an den Hänserwänden
sprießen diamantne Blüten.
Meine Prüfung kann nun enden. — —

Nach der Nacht der blinden Süchte
seh' ich nun mit klaren, bloßen
Augen meine Willensfrüchte;
denn ich bin wie jene großen

Tagraubvögel, die zum Fliegen
sich nur schwer vom Boden heben,
aber, wenn sie aufgestiegen,
frei und leicht und sicher schweben.

Ein Zyklus von einzelnen lyrischen Gedichten, die jedoch eine fortlaufende Handlung zeichnen, ist das Epos „Zwei Menschen", als Ganzes gesehen das Vollendetste und Höchste, was Dehmel geschaffen hat. Schon in der Anlage der Dichtung, die dreimal je sechsunddreißig Romanzen oder „Vorgänge" zu einem „Umkreis" vereinigt, zeigt sich ein großartiges, gleichsam architektonisches Können, daneben eine staunenswerte Sprachgewalt. Wie zwei Menschen einander finden, trotz aller größtmöglichen Hemmungen einander behalten und sich aneinander schließen, unlösbar, wie sie geistig aneinander herauf- und ineinander hineinwachsen, bis sie über sich selbst, über Trieb und Begierde, über alles Irdische hinweg zum Ewigkeitsgefühl emporwachsen und -reifen: das ist,

kurz gesagt, der Grundgehalt der Dichtung. Also — den tiefsten Dichtungen ähnlich — treibt auch diese dahin, das Einzelgefühl zum Weltgefühl zu erweitern und zu erhöhen, die Selbstsucht zum Ewigkeitsverlangen zu läutern und wenigstens das Ideal für die Zukunft zu ahnen und anzudeuten. Ein Rest von Gedankengrübelei und ein Rest von Erdenschwere und Sinnenbrunst haftet freilich an dem Werk, doch die Schönheiten reißen immer wieder darüber hinweg. Groß deutet sogleich das „Leitlied" auf das Ziel der ganzen Dichtung:

Öffne still die Fensterscheibe,
die der volle Mond erhellt;
zwischen uns liegt Berg und Feld
und die Nacht, in der ich schreibe.

Aber öffne nur die Scheibe,
schau voll über Berg und Feld,
und hell siehst du, was ich schreibe,
an den Himmel schreibe: Wir Welt!

Damit klingt der Grundakkord des Werkes an: der einzelne soll den Mikrokosmos seines Ichs zum Makrokosmos der Welt hinaufbilden. Schärfer umgrenzt diesen Grundgedanken der „Eingang" zum ersten „Umkreis", der die „Erkenntnis" behandelt:

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
tu ab die lauliche Klagseligkeit;
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleib nicht haften!
Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen;
sieh, mit unaufhaltsamer Sehnsucht weisen
die Menschen einander Gott entgegen!
Stolpert auch jeder über Leichen,
schaudre nicht davor zurück!
Denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohnegleichen zu erreichen.

In dem Kampf um dieses Glück begleiten wir nun zwei Liebende, die sich zuerst über viel Trennendes hinweg zueinander finden, dann im Kampf mit der Welt und sich selbst zum „Weltglück" emporwachsen, bis sie, von „allem Zweck genesen", die tiefe „Pflicht der Welt" erkennen:

von Sphären hin zu Sphären
muß sie Saat aus Saaten gebären,
bringt sie uns das Licht der Welt:

rieselnd wie aus dunklem Siebe
sät es Liebe, Liebe, Liebe
von Nacht zu Nacht, von Pol zu Pol.

So ist die Dichtung ein Symbol aller menschlichen Liebeskämpfe und Lebenssehnsüchte, und der Dichter sagt mit Recht im Ausgang zu dem Leser:

Leb wohl, leb wohl — du hältst dich selbst in Händen.
Du sahst, o Mensch, zwei Wesen deinesgleichen
im kleinsten Kreis Unendliches erreichen.
Du sahst dein Glück ins Weltglück enden.

Den vielen, die heute noch Dehmel fernstehen, ihn wohl gar unverständlich finden, sei noch eins ins Gedächtnis gerufen: nur wer begreift, daß echte lyrische Gedichte stets etwas zu sagen haben, was mit anderen Worten nicht auszusprechen ist, wird überhaupt einen Lyriker verstehen. In Verse gebrachte Gedanken und Anschauungen, die sich ebensogut in Prosa sagen lassen, sind keine Gedichte. Dehmel selbst sagt:

Dichter kann man nicht ergründen,
sei nur, Seele, recht erhoben!
Jede Flamme schlägt nach oben,
jeder Geist wird weiterzünden.
Durch den Rauch der Worte steigen
alle auf ins blaue Schweigen.

Nach langem Schweigen gab Dehmel ein neues Gedichtbuch heraus: „Schöne, wilde Welt“ (1913, stark erweitert 1918). Auch dieses zeigt die Sprachgewalt und die tiefe Fähigkeit, der Zeit den Puls zu fühlen, ihre Aufgaben zu erfassen und mit nationalem und sozialem Bewußtsein zu durchdringen („Deutsches Lied“, „Sprüche der Treue“, „Die Hafenfeier“, „Ruf an die Kühnsten“, „Gebet im Flugschiff“). Ganz Seele, ganz Naturanschauung, ganz Musik sind „Hochsommerlied“, „Nachtgebet“, „Lied vor Tag“, „Lied an den Mond“, „Aufglanz“. Hier verbinden sich Einfachheit und Innigkeit. Auch die Gedichte, die der Weltkrieg ihm eingegeben hat, zeigen die Größe der Zeit und die Größe des ebenso national wie sozial gesinnten Dichters in vollem Einklang. Ein Buch voll Schlacken, aber auch von abgrundtiefer, urdeutscher, zuweilen allzumenschlicher Ehrlichkeit ist das „Kriegstagebuch: Zwischen Volk und Menschheit“ (1918). Dem Tatsächlichen ist das Künstlerauge offen, aber auch ein klarer Verstandesblick deckt ihm viele Schäden und Mängel der Verwaltung und der Gesellschaftsordnung auf. Schmerzlich erkennt er, daß auch unser Volk wie die ganze Welt dem Geschäftsgeist verfallen sei und daß das Stahlbad des

Krieges es nicht von Eigennutz und Eigendünkel, von dem Mangel an Gemeinsinn und Pflichtwillen gereinigt habe. Pazifist ist Dehmel nicht geworden; sein soldatisches Herz bleibt ungebrochen, und es gibt auch am trostlosen Ende der Hoffnung Raum und dem Sehnen nach brüderlicher Menschenliebe. Hindurch klingt das Wort: „Wenn wir uns aufs ewige Leben besinnen, ist nichts verloren, alles zu gewinnen." Ungemein aufschlußreich für Dehmels Wesen und den Weg „von dumpfer Sucht zu lichter Glut" sind die „Ausgewählten Briefe", die von 1883—1902 reichen, (1922).

Nur wer fliegend, schwebend einen Dichter zu verstehen vermag, wird Dehmel gerecht werden können. Noch viel mehr braucht man diese Bereitwilligkeit, sich, ohne im einzelnen die Vernunft zu befragen, auf den Flügeln der Rhythmen zu schönen Zielen tragen zu lassen, bei einem anderen bedeutenden Dichter der Gegenwart, bei Stefan George (geb. 1868 in Büdesheim bei Bingen). Er ist eine durchaus eigenartige Erscheinung. Nach dem Höchsten und Edelsten in der Kunst strebt auch er wie Dehmel, nur in noch weit absonderlicherer Art. Ihm sind die naturalistischen Derbheiten und Gewaltsamkeiten Dehmels fremd. Während Dehmel wie ein Priester des Volkes ist, der mit ihm fühlt und leidet und es erlösen möchte, ist George der vornehm gelassene, die höfischen Formen streng wahrende Priester der Hochstehenden, nur wenigen zugewandt, nur wenigen verständlich. Das saftige, frische Leben rinnt nur wie in geistigen Abstraktionen durch sein Blut; bildhaft ferngerückt ist ihm das Dasein, das er mit wählerischen Händen in einem mystisch gefärbten Teppich nachwirkt. Er ist ein Fanatiker der Pose und des guten Geschmacks. Eingeengt steht er unter den schweren Purpurfalten der Würde, unter denen oft schmerzlich krampfhaft die zu freiem Flug geborenen Flügel seiner Seele zucken. Denn George ist ein Dichter, ein bedeutendes Talent, wenn auch nicht das Genie, das seine Anhänger in ihm verehren. Rhythmisch sind seine Dichtungen unübertrefflich wie die Hölderlins, Platens und C. F. Meyers. Sparsam ist er mit Worten, und edel wählerisch ist seine ganze Art. Ein wirklicher Stil von herber, oft barocker, aber immer doch edler Architektur ist ihm eigen. Wie ernst und heilig

ihm sein Beruf ist, zeigt vielleicht am besten das „Vorspiel" zu seiner Gedichtsammlung „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod" (1900). Wie einst die Göttin der Wahrheit in der „Zueignung" zu Goethe, so tritt zu dem Dichter ein Engel, den das schöne Leben ihm als Boten sendet und mit dem er ringt:

Und aller wachen Sehnsucht Stimmen schrieen:
Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn.

Und er überwindet den Geist des Lebens, indem er sich überwindet:

In meinem Leben rannen schlimme Tage,
und manche Töne hallten rauh und schrill.
Nun hält ein guter Geist die rechte Wage,
nun tu' ich alles, was der Engel will.

Wenn auch noch oft an freudelosem Ufer
die Seele bis zum Schluchzen sich vergißt,
sie hört sogleich am Ankerplatz den Rufer:
Zu schönerm Strand die Segel aufgehißt!

Wenn mich aufs hohe Meer geneigt ein neuer
Gewittersturm umtost vom Wahne links,
vom Tode rechts — so greift Er schnell das Steuer,
der Kräfte Toben harrt des einen Winks:

Gebietend schlichtet Er der Wellen Hader,
die Wolken weichen reiner Bläne dort.
Bald zieht auf glatten Wassern dein Geschwader
zur stillen Insel, zum gelobten Port.

Einsam und streng dient er dem „strengen Herrn":

So ring' ich bis ans End allein? So weil' ich
niemals versenkt im Arm der Treue? Sprich!
„Du machst, daß ich vor Mitleid zittre. Freilich
ist keiner, der dir bleibt, nur du und ich . . ."

. . . Wir ziehn zur Seite unsres strengen Herrn,
der sichtend zwischen seine Streiter schaut,
kein Weinen zieht uns ab von unsrem Stern,
kein Arm des Freundes und kein Kuß der Braut.

Was uns entzückt, verherrlicht und befreit,
empfangen wir aus seiner Hand zum Lehn,
und winkt er: sind wir stark und stolz bereit,
für seinen Ruhm in Nacht und Tod zu gehn.

Freilich auch hier ist viel Pose. Es fehlt George trotz allem an geistiger und menschlicher Größe, die solche feierliche Würde rechtfertigte und zur Erhabenheit läuterte. Die schwachen Schultern seiner Persönlichkeit tragen nicht den schweren Purpur, den er ihnen auflegen möchte. Am eigensten und stärksten wirkt er dort, wo er stimmungsschwere Landschaftsbilder zeichnet, wie in dem schönen Gedicht aus dem „Jahr der Seele“ (1899):

Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter
des Buchenganges beinah bis zum Tore
und sehen außen in dem Feld vom Gitter
den Mandelbaum zum zweitenmal im Flore.

Wir suchen nach den schattenfreien Bänken,
dort, wo uns niemals fremde Stimmen scheuchten,
in Träumen unsre Arme sich verschränken.
Wir laben uns am langen, milden Leuchten.

Wir fühlen dankbar, wie zu leisem Brausen
von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen,
und blicken nur und horchen, wann in Pausen
die reifen Früchte an den Boden klopfen.

Auch versteht es George meisterlich, die feinsten Regungen nervöser Seelen zu geben, Unsagbares, Vorbeifliegendes zu bannen; man lauscht dann seinen Versen wie einer edlen Musik, deren Sinn man empfindet, aber nicht aussprechen kann, wie in dem „Eingang“ aus seinem besten, jedenfalls verständlichsten Werke „Der siebente Ring“ (1907):

Welt der Gestalten, lang lebewohl! ...
Öffne dich, Wald, voll schlohweißer Stämme!
Oben im Blau nur tragen die Kämme
Laubwerk und Früchte: Gold, Karneol.

Mitten beginnt beim marmornen Male
langsame Quelle blumige Spiele,
rinnt aus der Wölbung sachte, als fiele
Korn um Korn auf silberne Schale.

Schauernde Kühle schließt einen Ring;
Dämmer der Frühe wölkt in den Kronen;
ahnendes Schweigen bannt, die hier wohnen ...
Traumfittich, rausche! Traumharfe, kling!

Und dennoch! Muß man auch in diesen Gedichten die Wortkunst, die Beherrschung der sprachlichen, bildlichen, rhythmischen Mittel, das Hypnotisierende, das in der Anreihung unvermittelter Anschauungen, sprunghafter Vorstellungen liegt, die Kühnheit mancher wortmusikalischer Neubildungen, das bewußte Berechnen feinster Kunstgriffe bewundern, dennoch vermißt man die Seele einer klaren, hohen Persönlichkeit und jede wahrhafte, posenfreie Ursprünglichkeit. Man gedenkt beklommen des so wahren Dichterwortes: „Ein großer Mann ist niemals feierlich!“ Wie abstoßend oder wenigstens entfremdend wirkt für jeden gesunden, klaren Geist das Gezierte und Gespreizte, das George und die Seinen schon in Kleinigkeiten haben, wie in Schreibart und Zeichensetzung und Wortstellung, und das Gequälte in manchen grammatischen Freiheiten und Unmöglichkeiten! Wie entfremdend wirkt die steife Grandezza, das gesuchte Aristokratentum, das sich von allem Gewöhnlichen und Einfachen absondert und der Unverständlichkeit und Dunkelheit verfällt! Jedoch Anerkennenswertes und Ernstes lag in dem Streben, in einer Zeit, wo Materialismus und Banausentum vorherrschten, die Alltagspfade zu fliehen und sich in vornehmer Zurückhaltung, im vollen Bewußtsein eigenen Wertes ein Ideal, weitab von dem Hergebrachten, zu schaffen. Wohl war es ein aufrichtiges, neues Schönheitsverlangen, aus dem die Sehnsucht entsprang, in einem Heiligtum zu leben, „wie auf einer stillen, kühlen, seligen Insel, wo alle widerwärtigen Geräusche des Lebens draußen in den Wipfeln der hohen Platanen hängen bleiben, unter denen schöne, verschleierte Frauen wie Geheimnisse einherwandeln“. Aber diese Weltflucht ist doch auf die Dauer krankhaft und weichlich und führte notwendig zu einem geistigen Snobismus, wenn auch vielleicht nicht bei George selbst, so doch bei seinen Jüngern, die sich in fast abgöttischer Verehrung um den „Meister“ scharen. George wußte freilich aus dem Erleben der großen Zeit heraus nur ein recht orakelhaft dunkles Gedicht „Der Krieg“ zu bieten, dem in mysteriösem Ahnen 1914 „Der Stern des Bundes“ vorausging und in dunkler Pracht hochpathetischer Visionen „Drei Gesänge“ (1922) folgten. Was bei George Anlage und

darum ein echtes Erlebnis und Wahrheit ist, wird bei denen, die sich näher oder ferner um ihn sammeln, sehr oft krampfhafte Unwahrheit, Spielerei, Selbstbetrug und Eitelkeit. Nur wenige Dichter aus dem Kreise der seit 1899 erscheinenden „Blätter für die Kunst", in denen die „Stefan-Georgianer" ihre Dichtungen zunächst privatim veröffentlichten, halten sich von diesen Fehlern frei. Als echte Talente wären etwa Karl Wolfskehl (geb. 1869 in Darmstadt, „Gesammelte Dichtungen" 1903) und Friedrich Gundelfinger, gen. Gundolf (geb. 1880 in Darmstadt) zu erwähnen, der uns Shakespeare verdeutschte und seinem Meister ein Denkmal setzte („Stefan George" 1920).

Bedeutendes leisteten einige Dichter, die zwar auch durch Stefan Georges Einfluß hindurchgegangen, aber doch auf eigene Wege gelangt sind, wie Hugo von Hofmannsthal, der, als Dramatiker schon erwähnt, doch in der Lyrik seine größere Bedeutung hat. Er ist zarter, verständlicher und anschmiegsamer, weniger streng und herb als George und verbindet gleichzeitig mit bannendem Wohllaut der Sprache eine viel farbigere Bildlichkeit als George. Nur wenige Verse („Die gesammelten Gedichte" 1907) haben wir von ihm, aber fast nur vortreffliche. Sie perlen dahin wie berauschende Musik. Seine vollendetsten Gedichte sind die „Ballade des äußeren Lebens", die Terzinen „Über Vergänglichkeit", das Gedicht „Vorfrühling":

Es läuft der Frühlingswind
durch kahle Alleen,
seltsame Dinge sind
in seinem Wehn . . .

und das „Reiselied":

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
rollt der Fels, uns zu erschlagen,
kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.
Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
in den altersl osen Seen.
Marmorstirn und Brunnenrand
steigt aus blumigem Gelände,
und die leichten Winde wehn.

Wundersam schmiegt sich auch der Stil dem Geheimnisvollen, das die Verkettung alles Irdischen umgibt, in dem Märchenroman „Die Frau ohne Schatten" (1919) an. Viel Feines enthalten die Prosaschriften (3 Bde).

Nur ein dem Gesuchten verfallener Nachfahre Hofmannsthals und Georges ist der auch schon genannte Karl Vollmöller, der durch die Versgewandtheit seiner ersten Dichtungen „Parcival. Die frühen Gärten" (1903) und „Das Buch der Landschaften" (1904) unverdientes Aufsehen erregte. Der Wortklang ist bei ihm Selbstzweck, und der Gehalt ist Nebensache. Eine hohle Schelle klingt. Derselben Gefahr entging in seinen Anfängen auch der hochbegabte Rainer Maria Rilke (geb. in Prag 1875) nicht („Leben und Lieder" 1894, „Larenopfer" 1896, „Traumgekrönt" 1897, „Mir zur Feier" 1899 u. a); der melodische Strom der Verse trug ihn über Tiefen und Untiefen, Sinn und Unsinn dahin; neben rauhen, verletzenden Wendungen finden sich Verszeilen geheimen Raunens und starke, vollsaftige Strophen. Das Vergängliche, wie das alte Prag, und die Verfemten unter den Menschen zogen den Dichter besonders an, den „französelnde Dekadence" (Baudelaire) und „weihrauchduftendes Ästhetentum" überwältigten. Weite Reisen, der Aufenthalt bei Rodin in Paris, dem er ebenso wie den Worpswedern eine ausgezeichnete Schrift gewidmet hat, und mannigfachste Erlebnisse scheinen den Schlüssel zur Wendung seiner Kunst zu Wirklichkeitsdrang zu bieten, der freilich mit übergroßer Sensibilität verbunden bleibt. „Das Buch der Bilder" (1902), „Das Stundenbuch" (1906), das er aus Rußland mitbrachte, „Neue Gedichte" (I 1907, II 1908—22) bekunden den an Dante, dem Hl. Franziskus u. a. sich vollendenden Mystiker. Er bekennt:

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn,
ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.
Ich kreise um Gott . . .

Die Natur ist der erste Ring, der das Ich umgibt, so fühlt er sich selbst als Landschaft, als Natur — „meine Augen sind offen

wie Teiche"; der zweite ist das Zeit- und Grenzenlose. Nicht ist alles Gott, sondern alles ist nur ein Weg zu Gott, ein Abglanz von ihm. Während das Licht begrenzt, ist das Dunkel grenzenlos, so wird es zum Sinnbild Gottes, nicht minder wird z. B. der Baum, entsprechend mittelalterlicher Allegorie, zu göttlichem Symbol, aber auch die Geige mit ihrer Fülle von Tonmöglichkeiten für die Potenz des Höchsten, doch kein Bild genügt für solche hochgespannte Geistigkeit; die Welt mit so viel Häßlichem und Bitterem neben allem Herrlichen ist nur Sehnsucht, schön zu werden, nicht Erfüllung, ja selbst „Gott reift, reift", erst langsam bereitet sich das Reich Gottes, das Reich der Schönheit vor. Immer neue Bilder findet die mystisch romantische Seele für Gott: er ist das sanfteste Gesetz, das große Heimweh, der Wald, das Lied, das dunkle Netz, das Wesen, das in Menschen, Engeln und Madonnen sich selbst vollendet. — In den „Neuen Gedichten" weht mehr und mehr ein neuer Geist. Viel Klang auch hier, viel Gestalt, aber die Gestalt ist in Bewegung, das Zuständliche in ein Werdendes aufgelöst, Äußeres nicht ohne ein Inneres, das es durchpulst; die Wort- und Satzformen sind oft dunkel, nicht frei von Künstelei, doch von innerem Rhythmus beseelt. Die Schärfe des Sehens und des Hörens weckt immer wieder Staunen, aber auch die Einfühlung in ferne Zeiten, in die Antike, ins Mittelalter, in Bildwerke, in Lebende, sei es die Erblindende oder die spanische Tänzerin, in die Natur, sei es die Landschaft, die Insel, seien es Blumen, sei es die Nacht — „ach, es kam die Nacht und blätterte gleichgültig in den Bäumen"... Es ist so, wie der Dichter sagt: „Alle Dinge, an die ich mich gebe, werden reich und geben mich aus".... „Nah ist nur Inneres, alles andere fern." — Es lag wohl besonders an Rodins Einfluß, daß der Dichter aus Verschwommenem zu klareren Umrissen gelangte und daß so das Malerische sich ins Plastische wandelte. Das Feinste von Stil, der dem Sinn sich anpaßt, erreicht „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" (1906 und 1913); hier zittert ein melodischer Klang von unendlicher Süße und unendlichem Weh; es raunt uns an wie ein

altes trauriges Lied, das die Mädchen auf den Feldern singen, im Herbst, wenn die Ernten zu Ende gehen. — Einen Markstein in der künstlerischen Entwicklung Rilkes und ein Neues und Hohes in unserer epischen Dichtung bedeutete auch das Bekenntnisbuch: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910). Es sind Bekenntnisse eines Menschen, der „schauen" lernt, der in die Natur, in die Dinge, in die Menschenseelen, in die geheimen Wesenheiten der Welt sich hineintastet; aber sie leben ihn, nicht er sie; die Eindrücke der Vergangenheit mit einer Fülle seltsamer Todesbilder überwältigen ihn noch in der Erinnerung; es ist lyrische Prosa mit kostbarsten Einzelheiten. Aber es liegt ein Hauch des Krankhaften darüber. Ein derber und froher Realismus mit männlicher Gefühlsart und ehernem Klange durchzieht dagegen die „Neuen Gedichte" und auch schon wohltuend neue Auflagen der älteren. — Ein außerordentlich starkes, aber innerlich kühles Talent, das auch durch George und Rilke hindurchgegangen war, ist in Georg Heym (geb. in Hirschberg 1887, 1912 auf dem Eise verunglückt) früh geknickt worden („Der ewige Tag" 1911, „Umbra vitae" 1912; „Dichtungen" 1922); Auge und Ohr sind gleich scharf geschult, der innere Sinn für dunkle Visionen, für die Nachtseiten des Lebens, so auch schon vor dem Kriege für das Grauen des Krieges erschlossen. — Von gesunder und naturfrischer Urwüchsigkeit ist der Jungwiener Karl Ginzkey (geb. 1871 in Pola) in seinen köstlichen Gedichtbüchlein „Das heimliche Läuten" (1906), „Balladen und neue Lieder" (1910); da ist alles so echt und gewachsen aus lebendigem Erdreich einer Eigennatur; da ist Zartheit und Kraft, Trauer und Übermut, Melancholie und Heiterkeit; voll Andacht ist „Befreite Stunde" (1917), selig in Einsamkeit und Güte des Herzens; lyrisch und voll heimlicher Schönheit sind auch der Roman „Jakobus und die Frauen" (1908) und die Dürernovelle „Der Wiesenzaun" (1913), heiteren Sinnes ist „Der Gaukler von Bologna" (1916) und zarte Seelengemälde „Die einzige Sünde" (1920), „Rositta" (1921), „Von wunderlichen Wegen" (1922). Ein Seelenverwandter Ginzkeys ist Hans Müller (geb. in Brünn 1881) mit seinem ebenso versonnenen wie sonnigen Gedichtbuch „Die

lockende Geige" (1904); auch mit bühnenwirksamen Dramen tat er sich hervor („Könige" 1915, „Sterne" 1920).

Den Österreichern ist liebenswürdige Anmut, Leichtigkeit, Singbarkeit in der Lyrik eigen. Aber noch andere wissen tiefere Töne anzuschlagen. Am nennenswertesten unter ihnen erscheint Leo Greiner (geb. in Brün 1876). „Das Tagebuch" (1906) enthält Gedichte eigenster Prägung („Waldgespräch", „Liebe", „Der Tod", „Häuser" u. a.). Wie schön ist „Nachtgesang":

Nun führt die Nacht den vollen Mond herauf,
die Ferne glänzt, mit Flüstern drängt die Nähe:
nun schwillst du, Brust, nun schauderst du hinauf
meerahnend in die klare Höhe,
der Nebel wallt, es tut der Berg sich auf,
die bange Nachtwelt rührt sich dumpf im Hügelgrunde.
Wie irdisch-zauberkräftig ist die Stunde!
Aus feuchtem Blütendunst und Quellenlauf
haucht's feurig her und steigt umarmend auf.

Auch als Dramatiker tat sich Greiner hervor („Liebeskönig"), „Boccanera", „Arbaces und Panthea"), sowie als Erneuerer „Altdeutscher Novellen"(1912) und Schöpfer „Chinesischer Abende"(1914).

Erstaunlich fruchtbar, ja bis zur Erschöpfung erwies sich Richard Schaukal (geb. in Brünn 1874). Außer zahlreichen, in edler Sprache vorgetragenen Novellen (wie „Eros Thanatos") gelangen ihm besonders scharf gezeichnete, knappe Kulturbilder von balladenhaftem Charakter; in seinem „Buch der Seele" (1908) begegnen einige feine, rein lyrische Schöpfungen wie „An den Herrn":

Du, in den wir münden,
du, aus dem wir erwacht:
wer, wer darf dich verkünden,
der du dich selber erdacht!

Der du über den Zeiten
thronst in Unendlichkeit,
über die Meere gleiten
Schatten von deinem Kleid.

Tage und Nächte schleichen
unten an seinem Saum.
Erblühen und Verbleichen
gabst du uns als Traum.

Die Ernte seines Schaffens ist gesammelt in dem Bande „Gedichte" (1918), umfassend viel Anempfundenes, von Begriffen an-

statt von Gefühlen Ausgehendes und somit rhetorisch Prunkendes aber auch manch überzeugendes Sonett auf Deutschland und Österreich, auf sein Haus und sein Wien (Schönbrunn) inmitten der Kriegesnot.

Bei Schaukal hat man wie bei so vielen Heutigen den Eindruck, daß die ererbte „Bildung", die von selbst in ihnen Reime fügende Sprache mehr den Anlaß bietet als innere Nötigung, als der Drang zur Selbstbefreiung. —

Wie gefährlich die Wortmusik Georgescher Verse überhaupt gewirkt hat, weiß nur, wer die nach dem Muster des Meisters geschaffene Unmasse an heutiger Lyrik übersieht. Da ist alles geschmackvoll, sieht nach etwas aus und hat doch nichts zu sagen, klingt wohl und ist hohl. Allerdings hat die strenge Zucht Georges auf die Begabteren unter den jüngeren Dichtern auch wirklich schulend gewirkt. Zum Glück steht aber bei den meisten neben dem Vorbild Georges auch dasjenige Dehmels, der sie zugleich in die Tiefen des Lebens zu schauen zwingt.

Wirklich Bedeutendes leisteten natürlich nur die unter den jüngeren Dichtern, die zwar von den älteren lernten, aber eigene Wege fanden. Zu diesen gehört A. K. T. Tielo (eigentlich Kurt Mickoleit, geb. in Tilsit 1874, gest. in Berlin 1911); „Thanatos" (1905), „Klänge aus Litauen", „Aus der Jugendzeit" (1911) nennen sich die Dichtungen des so früh Dahingeschiedenen. Er fand eigene Töne für den Zauber der ostpreußischen Heimat; ein ernst gerichteter Geist, der immer klarer und reiner sich zum Künstler bildete, spricht besonders aus dem letzten Bande, der Lebensbeichte einer sympathischen Persönlichkeit, die ihre Echtheit voll Schlichtheit und Wahrhaftigkeit bekundete. Als ein starkes Talent offenbarte sich mehr und mehr Franz Lüdtke (in Bromberg 1882 geb.) mit „Liedern und Balladen" (1921); eine erhabene Vision ist hier „Die Weltenuhr", von tiefer Religiosität „Gott über den Feldern" „Aufstieg". Den kosmischen Auftakt bildet „Ich bin ein Teil":

Ich bin ein Teil der Nacht, die Welten bettet,
ein Glied der Kette, die das Leben kettet,

ein Tropfen Meer, das unter Sternen zittert,
ein Hauch des Sturms, der Forst und Felsen splittert,
ein Spänchen Licht im Riesenheer der Kerzen,
heimlicher Wehlaut in der Flut der Schmerzen,
ein Stücklein All, dem All gleich unverloren,
ein Atemzug, aus Gottes Brust geboren.

Nur geschickte, sympathische Dichtererscheinungen ohne viel eigene Werte sind einige trotzdem ziemlich bekannt gewordene Dichter: Franz Evers (geb. in Winsen a. d. Luhe 1871), der auf Dehmels Spuren geht und die Liebesgefühle zu pantheistischem Weltgefühl läutert oder asketisch-buddhistisch verflüchtigt („Nachtwandler der Liebe"), Stefan Zweig (geb. in Wien 1881), ein typischer Jungwiener, der übrigens Treffliches als Übersetzer fremder Lyrik (Verlaine, Baudelaire, Verhaeren) geleistet hat — wie auch Otto Hauser und Otto Haendler —, ferner Hans Bethge (geb. in Dessau 1876), der in seinen Gedichten, „Die stillen Inseln" (1898), „Feste der Jugend" (1901), „Saitenspiel"(1907), bald an dieses, bald an jenes Vorbild sich mit gesuchter Geziertheit anlehnt und gern in die Ferne schweift („Chinesische Flöte" 1909, „Hafis", „Japanischer Frühling", „Arabische Nächte", „Türkisches Liederbuch" 1913). Als ein ungemein freundliches und leichtes Talent erwies sich Adolf Holst (geb. in Bückeburg 1867) in den Liederbüchern „Sternschnuppen" (1902), „Mit Wolken und Winden" (1910); sein Bestes, namentlich in befreiendem Humor, enthalten die Bändchen „Lustige Vögel aus meinem Garten" (1911) und „Gen Abend" (1921), reizvoll sind auch die Kinderlieder und Märchen. Epigonenhaftes, das aber durch die wertvolle Persönlichkeit des Dichters gehoben wird, findet sich auch stark vertreten bei Christian Morgenstern (als Sohn des Landschaftsmalers C. E. Morgenstern 1871 in München geb., 1914 gest.). Kosmisches, Mystisches, Geistliches mischen sich in den zahlreichen Bänden, die den Entwicklungsschmerzen, dem Weltenweh, der Schönheitssehnsucht entströmten („Ich und die Welt", „Auf vielen Wegen", „In Phantas Schloß", „Uns aber ründet sich ein Kranz" 1902, „Melancholie" 1906, „Einkehr", „Ich und Du. Sonette, Ritornelle, Lieder", 1911). Versonnenheit, Weichheit, wache Reflexion, die jedes Erleben mit

dem Ewigen in Beziehung setzt, Naturverbundenheit, Jesusliebe, tiefer sittlicher Ernst kennzeichnen die Stimmungen, die, meist reimlos, ohne ausgeprägten Rhythmus, ohne Leidenschaft, unter gewisser Windstille, in Gedichten, die mehr Stoff als Formung bieten, in Sprüchen, Notizen sich ausdrücken und doch den Empfänglichen bannen. Aber es ist mehr ein Reden als Bilden. Selten sind Lieder lyrischen Klanges. Hervorzuheben sind: „Vöglein Schwermut", „O wer nun alle Rosen wüßte", „Schlummer", „Schmerzen", „Gebet", „Bild aus Sehnsucht", „Legende", „Mondaufgang", „Der Wolkenbaum", „Zwischen Weinen und Lachen", „Oliven":

Erst wenn der Wind euch beugt und schaudern macht,
enthüllt ihr eure silbernen Tiefen.

Durchschlagenden Erfolg errang Morgenstern erst mit seinen phantastischen Erfindungen und Grotesken, in den „Galgenliedern" (1905), die Unarten moderner Lyriker verulken, in „Horatius travestitus", in dem Typus des Kulturphilisters „Palmström" voll köstlicher Ironie; eine Nachlese bildet der „Gingganz" (1919), daraus sei Palmströms Ode „An eine Nachtigall, die ihn nicht schlafen ließ" hervorgehoben:

Möchtest du dich nicht in einen Fisch verwandeln
und gefanglich dementsprechend handeln,
da es sonst unmöglich ist,
daß mir unternachts des Schlafes Labe
blüht, die ich nun doch notwendig habe!
Tu es, wenn du edel bist!

Wie in den ernsten Gedichtbänden eine tiefsinnige und tiefsinnige Seele sich ausspricht, die in Weltallweiten auffliegt, doch vor allem um klarste Lauterkeit in sich selbst bemüht ist, voll Drang, mit der geliebten Frau „sich immer geistiger emporzufürsten", so ist das letzte Buch des Dichters schon das eines halb Entrückten, Unirdischen („Wir fanden einen Pfad" 1914). Es findet wie das gesamte Schaffen Morgensterns in dem wundersamen Werke: „Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen" (1914) mit dem Motto: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt" seine

Krönung. Es gibt uns ein an ethischer Lebensweisheit überreiches, von mystischer Gottesgewißheit erfülltes Bild von der Aufwärtsentwicklung eines Gottsuchers und Selbsterziehers bis zum Wesenhaften, das ein Einswerden mit Gott bedeutet, denn „das Leben hat keinen Sinn als den Sinn Gottes". —

Eine vielversprechende Entwicklung zeigte auch Rudolf Alexander Schröder (geb. in Bremen 1878). Anfangs strömte seine Dichtung gar zu üppig dahin, in Hunderten von Sonetten („An Belinde" 1902, „An eine Verstorbene" 1904), und das Viele brachte das Große um. Jedoch in den Totenklagen „Elysium" (1905) und in „Hama" (1908) bereitet sich ein ernster Zug zur Sammlung und Größe vor; mit seinen „Deutschen Oden" und „Kriegsgedichten" („Heilig Vaterland") stellte er sich in die ersten Reihen.

Ganz fest auf eigenen Füßen steht und auf eigenen Wegen geht auch als Lyriker der schon als Dramatiker rühmlich hervorgehobene Wilhelm von Scholz („Der Spiegel" 1902 und 1908, „Neue Gedichte" 1912, Ges. W. bisher fünf Bände). Scholz schaut mit dem scharfen Blick der Droste die er herausgab, und mit starker Denkkraft zugleich in die Wirklichkeit mit Baum und Stein, Wolken und Nebel hinein, aber er horcht auch mit dem Tiefsinn der alten Mystiker — er gab Suso heraus — in das Wesen der Dinge, in Raum, Zeit, Nacht, Schlaf hinein, überall Ungeahntes erlebend — Wirklichkeit? Schein? Spiegel? Symbol? Sie rinnen in eins. Es heißt in einem Drama: „Es ist mir immer wieder beim Schreiben, als ob ich nicht bilde, gestalte, sondern erhelle, enthülle, als ob ein Wirkliches in meinen Geist hineindränge, als ob meine Arbeit nur sei herauszuschälen, es zu erlösen." Man muß tief hineinhorchen in die Gedichte, damit sie sich nicht bloß in einzelnen Schönheiten, sondern in ihrem Grundwesen enthüllen („Herbstburg", „Haus bei Nacht", „Rheinüberfahrt", „Mitternacht", „Brunneninschrift", „Schwebendes Wachsen", „Die Fenster"). „In einer Dämmerstunde": da umraunen ihn die Dinge mit dem Rätselworte: „Du bist so alt wie wir" ...

Wie lächeln doch die ewigen Dinge,
wenn solch ein Strudel Erdenzeit,
ein Mensch, aufwacht in ihrem Ringe,
aufbraust in ihrer Einsamkeit —
wie lächeln doch die ewigen Dinge!

Sie lächeln mich in ihre Ruh' —
nun rag' auch ich uralt vom Grunde.
Du Flamme, warum zitterst du?
Bist du ein Wort aus meinem Munde?
Rief dich die Dämmerung mir zu?

Es ist kein Wunder, daß bei einer so starken Geistigkeit Gehalt und Gestalt nicht immer klar und rein sich zusammenfügen zu einem organischen, blut- und glutvoll beseelten Gebilde, sondern wie zusammengefroren erscheinen. — Die Novellen, unter dem Titel „Die Unwirklichen" vereinigt, sind herb und stark in reifer Schöne. Die Bücher vom Wandern („Der Bodensee", „Skizzen", „Reise und Einkehr", „Städte und Schlösser") tragen in ihren Landschaftsbildern die Eigenart v. Scholz': den weiten Horizont der Schau und des Gedankens, eine Raumempfindung, die sich an übersinnliche Dinge heranfühlt und wie aus einer höheren, raum- und zeitlosen Bewußtseinslage zu kommen scheint. Wie man in den Gedichten eine baumeisterliche Phantasie zu spüren meint, so bewundert man in den Schilderungen von Schlössern und Domen die Kunst, Architektur zu deuten. Das Erlebnis des von Stein umgrenzten Raumes wird zum Erlebnis des Urraums, wie Lissauer sagt, und somit zum Erlebnis des Grenzenlosen, der Unendlichkeit. Man möchte meinen, daß solch kosmisch-mystisches Erlebnis des Raumes auch in den neuen langgestreckten Rhythmen, die wir bei Verhaeren, Whitman, Scholz, Lissauer, Sternberg finden, einen Widerhall finde. Die technische Bezwingung des Raumes auf der Erde und in der Luft durch den Motor lockte auch zu einer geistigen Bezwingung, so daß wir ihr auch in der Lyrik unserer Tage immer wieder begegnen.

Auch Ernst Lissauer (geb. in Berlin 1882) geht abseits von Singsang und lieblichen Gefühlen und vorüberflirrenden Impressionen seinen eigenen Weg durch Raum und Zeit. Sogleich mit dem schmalen Bändchen „Der Acker" (1906) offenbarte er die ausgeprägte Eigenart. Ein Bild des Schaffens und des Rastens in der Arbeit auf dem fruchtnährenden Acker wird scharf umrissen in den Raum gestellt, ernst, sachlich, fast nüchtern, aber die Grund-

stimmung des Julimittags und schweren Erdenbrodems bindet das einzelne, und zumal die Schlußzeilen strahlen ein symbolisches Licht aus. Noch mehr tritt die geistige Durchdringung der Dinge — seien es Türen oder die Zeiger der Uhr, ein Schwalbennest, eine Straße oder Ampel, ein Baum am Strom — in dem Bande „Der Strom" (1912, verm. 1920) hervor. Ungeahnte Welten erschließt dem Dichter das Schauen. Ohne Reflexion, ohne Stimmung im Alltagssinne, ist diese Lyrik des Bildhaften durch und durch beseelt. Welche wundersamen Visionen löst der Anblick eines Taktstocks und das Schaffen großer Meister oder welche Träume das stille Walten der Natur aus, und wie wuchtig sind die Balladen! Reim und Rhythmus schmiegen sich an, mit gewisser Schwere, doch es singt in ihm bald hymnisch, rauschend, strömend, bald in leiserem Wellenschlage. Man steht staunend am Strom neuerlebter Dinge. Etwas Schroffes und Starres liegt in der Art, wie in „1813" Stein auf Stein gefügt wird; glutrote Feuerbrände leuchten machtvoll als Denkmale einer großen eisernen Zeit („Tauroggen", „Opfergaben"); es ist, als ob dem Dichter die Sorge um die Zukunft, das Ahnen des großen deutschen Krieges die Ereignisse vor hundert Jahren zum Gegenwartserlebnis gestaltete. Ein strenger, bewußter Kunstverstand ist mit hohem Ernst am Werke und erzielt trotz des Mangels an Einfalt und Schlichtheit unwiderstehliche Wirkung. Immer kraftvoller und sprachgewaltiger entfaltet sich sein Geist, der sich mit erstaunlicher Feinfühligkeit in die großen Musiker versenkt („Bach. Idyllen und Mythen" 1916, „Gloria Anton Bruckners. Verse und Prosa" 1921), sowie überhaupt in die schöpferischen Geister (in seinem Hauptwerk „Die ewigen Pfingsten" 1919). Geist (gîst) ist der Brausende. So sind die Genien der Menschheit durchbraust von dem Atem Gottes, die einen zu vulkanisch leidenschaftlichem oder zu friedevollem stillen Tun; Savonarola, Luther, Goethe, Beethoven, Bach sind des ewig sich erneuernden Pfingstgeistes voll, und den Dichter selbst überkommt das Brausen des Pfingstwunders, und sein Mund quillt über in Psalmen, die er Gott in den Mund legt, oder er singt von Inbrunst, Glück, Fülle, Langsamkeit, von

den Söhnen Gottes, den Schöpfern. Rhythmen von Geistes- und Klangfülle umtosen uns, oft werden Wortklötze gewälzt, kühne Satzfolgen gebaut, trotzige Form fügt sich dem stolzen Willen. Ragt dieses Buch ins Menschheitlich-Kosmische, ins Überpersönliche hoch empor, so senkt sich das folgende ins Persönliche tief hinein, um immer wieder zum Höchsten aufwärts zu streben („Der inwendige Weg" 1920). Denn wie Lissauers ganzes Dichtertum ist es auch hier „ein Amt überpersönlicher Gewalt". In einer Zeit, wo wir am Boden kriechen, atmen wir hier reine Bergesluft, in einer Zeit, wo alles Unwesenhafte wuchert, werden wir zum Wesenhaften in uns und über uns geführt. „Der Raum ist dir nah, er geht mit dir" — heißt es in einem Gedicht („Im Raum", „Raumhymnen") — und damit die Unendlichkeit — „immer ist bei dir Unendlichkeit". Aber auch „Du, Leid, bist immer da" ... „Ich will ganz erleben dieses Leid". Dies Erleben ist Wachsen und Reifen. Und dies Reifen ist Kraft und Trost. In dem Bewußtsein, daß es über diese Form der Kunst — man mag sie Barock nennen — ein Hinaus nicht für ihn gibt, wendet sich Lissauer jetzt nach innerem Gesetz dem Drama zu („Eckermann", „Yorck" 1921).

Gesetz treibt in mir wie in Stein und Licht,
ich muß mich formen, ob ich will, ob nicht.

Auch die Prosaschriften sind von Bedeutung („Von der Sendung des Dichters", „Festlicher Werktag" 1922). — Von ernster Selbstzucht und von eigenwilliger Kraft ist auch das Schaffen Leo Sternbergs (geb. zu Limburg 1876) erfüllt; die Entwicklung führte stetig von überladenen und phantastischen Versuchen („Gedichte" 1900, „Küsten" 1904, „Fahnen" 1907) zu den reiferen und geläuterten „Neuen Gedichten" (1908), unter der Wucht der Ereignisse zu den bald hochpathetischen, bald volksliedmäßigen Kriegsgedichten („Gott hämmert ein Volk" 1916) und dem von Naturtrunkenheit beseelten Buch „Im Weltgesang" (1914); die Balladen „Der Heldenring" (1916) umspannen aller Zeiten Weiten in dramatischer Verlebendigung. Und zum Drama drängt es auch Sternberg hin. Das Buch „O seiet Menschen" (1921) wird mit

„Szenen" eröffnet: Lucifer, Adam, Ahasver tauchen auf in mystischer Umwandlung, auch die Dichtungen, die folgen, lieben trotz flimmernder Schönheit von erlesenen Kostbarkeiten eine Dunkelheit, die nur mühsam zu erhellen ist; ein gleiches gilt von dem Drama „Gaphna" (1922), das die Erhabenheit der Gedankenwelt doch nicht zu meistern, die Symbole nicht zu leibhaftigen Gestalten umzuformen vermag; Schemen, Ekstasen sind expressionistisch, voll Unverständlichkeit. In den Prosabüchern („Bündnisse", „Der Venusberg", „Von Freude sind Frauen genannt" 1920) finden sich etliche Perlen, wie „Müller Heibel", mit kleistscher Kraft gezeichnet, „Der Frühmesser", „Das Reh", eine wunderbar feine Deutung der Tierseele. Wie bei Sternberg, so ist auch bei Alfons Paquet (geb. in Wiesbaden 1881) der Einfluß Walt Whitmans mit dem gesteigerten Gefühl für unendlich und grenzenlos ausgespannte Weiten des Raumes und der Zeit unverkennbar („Lieder und Gesänge" 1902, „Auf Erden. Ein Zeit- und Reisebuch in fünf Passionen"); eine Fülle von Einzelheiten wirbelt an dem Weltfahrer vorüber; eine grandiose Phantasie streckt und weitet sich in Rhythmik und Farbenpracht („Kupfer", „Die atlantische Stadt", „Volkskonvent"), aber beruhigt sich auch („Die ruhige Allee"). Auch als Erzähler ist Paquet von Bedeutung („Held Namenlos", „Kamerad Flemming" 1911, „Li oder Im neuen Osten" 1913, „In Palästina", „Erzählungen an Bord" 1914), nicht minder als Darsteller der Landschaft als eines kosmischen Symbols der Völker, die sie bewohnen („Delphische Wanderung", „Der Rhein als Schicksal"). Er ist halb Ingenieur, halb Mystiker voll hymnischer Lebensphilosophie.

Unter den Dichtern, die noch Schlichtheit und Einfalt anstreben und den Großen des 19. Jahrhunderts sich verwandt fühlen, steht Will Vesper (geb. in Barmen 1882) voran, mit dem feinen, zarten und reinen lyrischen Rhythmus in seiner Seele. Schon die Anfänge („Der Segen" 1905) versprachen viel; die Erfüllung brachten: die von Zilcher vertonte „Liebesmesse" (1913), die unsagbar lieblichen „Briefe zweier Liebenden" (1916), „Der blühende Baum" (1916), „Schön ist der Sommer. Ein Buch Liebeslieder"

(1918) und das beseligende Büchlein „Mutter und Kind“ (1919). In Vesper singt gleichsam das wiedererstandene Volkslied. Auch was er aus der Tiefe furchtbaren Erlebens ans Licht gehoben hat („Vom großen Krieg“ 1915), gehört zu den echten und kostbaren Perlen der Kriegslyrik. Mit den Anthologien deutscher Lyrik („Die Ernte aus acht Jahrhunderten“ 2 Bde, „Aus tausend Jahren. Deutsche Balladen und Kriegslieder“, „Der deutsche Psalter“, „Der deutschen Seele Trost“ 1915) schlug er alle Nebenbuhler aus dem Felde. Vesper aber besitzt auch den Zug zur großen epischen Form („Tristan und Isolde“, „Parzifal“ 1911, „Martin Luthers Jugendjahre“ 1918, „Gute Geister“ 1921, „Wanderungen des Herrn Ulrich von Hutten“ 1922), auch die Bearbeitung der Nibelungensage und des „Don Quixote“, sowie die meisterlich stilisierten, teils ins Rokoko, teils in Traum- und Gespensterwelt mit feiner Ironie oder kühner Phantasie hinleitende Novellen („Traumgewalten“ 1920, „Porzellan“ 1921, „Die ewige Wiederkehr“ 1922) bekunden es; tiefste Einfühlung in die jungen Seelen verraten „Märchen, Gleichnisse, Legenden: Gute Geister“ (1921) und andere farbige Kinderbücher, die ein Hausschatz in Wort und Bild geworden sind.

Wer kann alle die lyrischen Talente, die schon vor dem Kriege ihre Schwingen zu mehr oder weniger hohem und kühnem Fluge regten, aufzählen? Die Sprach- und Verskultur ist so groß; kein Wunder, daß Zahllosen ein Gedicht gelingt zu eigener Befreiung und zur Freude anderer. So finden wir geschmackvolle und gediegene Gedichte bei Bartels, v. Bernus, Böhm, Braun, Doehler, Eelbo, Isemann, Sergel, Spiero u. v. a., starke Töne bei Bruno Schönlank („Ein goldener Ring. Ein dunkler Ring“ 1920), Schickelé, Karl Schneller, Zech u. a. Von weitreichender Wirkung war vor allem der expressionistische, mit unheimlicher Einfühlungskraft begabte Österreicher Franz Werfel (geb. in Prag 1890, „Der Weltfreund“ 1911, „Wir sind“ 1913, „Gesänge aus den drei Reichen“ 1916), der auch des Euripides „Troerinnen“ glänzend übersetzte, ein unergründlicher Grübler, der kalt läßt in „Gerichtstag“ (1920). Aber in der Treibhaushitze des Krieges erblühte ein Flor von

Lyrik in noch unabsehbarerer Fülle. Teils am Schreibtisch, teils im Schützengraben, im Drange der furchtbaren Geschehnisse entstanden Millionen von Gedichten, bald mehr Lied, bald mehr Ballade, getragen von dem Geiste der Hingabe und Opferfreudigkeit und Treue, von Glauben und Mut oder erfüllt von Weihe und Andacht, von dem Menschheitsgewissen und heiligster Überzeugung. Frauen wetteiferten in der Glut ihres Vaterlandsgefühls mit den Männern, doch das Herrlichste war das Auftauchen echtester Begabungen aus den Tiefen des Volkes. Arbeiter und Gelehrte, Unverbildete und Hochgebildete spiegelten in ihrem deutschen Gemüte das größte Erleben der Weltgeschichte. Ich nenne nur: Max Barthel („Verse aus den Argonnen", „Freiheit"), Hans Benzmann („Für Kaiser und Reich"), Otto Crusius („Heilige Not"), Karl Bröger („Kamerad, als wir marschiert", „Soldaten der Erde", „Flamme"), Gerrit Engelke („Rhythmen des neuen Europa", Rudolf Herzog („Ritter, Tod und Teufel", „Vom Stürmen, Sterben, Auferstehn"), Heinrich Lersch („Herz, aufglühe dein Blut!", „Deutschland"), Hermann Claudius („Hörst du den Eisenschritt?"), Cäsar Flaischlen („Kopf oben auf, die Hand am Knauf, mein deutsches Volk, Sonn' auf!"), Joachim Frh. v. d. Goltz („Sonette"), Eleonora Kalkowsky („Rauch des Opfers"), Ernst Lissauer („Der brennende Tag"), A. de Nora („Gesichte"), Albrecht Schaeffer („Des Michael Schwertlos Vaterländische Gedichte"), Ed. Petzold („Volk, mein Volk"), Ina Seidel („Neben der Trommel her"), Josef Winckler („Mitten im Weltkrieg", „Ozean", „Eiserne Sonette"), Zech („Golgatha"), Ewers, Franck, Klabund, Klemm, Kienzl, Paul Richter, Rosner, Presber, Zlatnik. An Anthologien seien die von Bab, Biese, Busse, Eggert-Windegg („Der Deutsche Krieg in Dichtungen", „Der Barde" 1915) genannt. Mit satirischen und patriotischen Gedichten begleitete die Zeitereignisse bis auf die heutige Stunde der „Tag" (Scherl), der auch in seinen sonstigen Beiträgen und Aufsätzen eine führende Stellung einnimmt. —

Unter den vielverheißenden Blüten, die am deutschen Volksstamme der Kriegssturm vorzeitig knickte, ragen Gorch Fock und

Walter Flex hervor; dieser, in Eisenach 1887 geboren, auf Ösel 1917 gefallen, hat eine tiefsinnige Weihnachtspredigt „Vom großen Abendmahl", Kriegsgedichte („Sonne und Schild", „Im Felde zwischen Nacht und Tag"), eine warme, feine Schrift zum Gedächtnis eines im Osten gefallenen Kriegskameraden, voll schlichter und ergreifender Poesie („Der Wanderer zwischen beiden Welten") und im Nachlaß Tragödien („Klaus von Bismarck", „Lothar") und Erzählungen von kleistischer Wucht und Kraft („Wallensteins Antlitz. Gesichte und Geschichten vom Dreißigjährigen Krieg", „Wolf Eschenlohr") seinem Volke als Gaben eines reichen, reifenden Talentes dargeboten. Sie werden allezeit unter den Geistesgrüßen aus Deutschlands heiligem Frühling eine Ehrenstelle behaupten, wie auch als vereinzelte, aber in sich vollkommene kleine Schöpfung das „Österreichische Reiterlied" H. Zuckermanns bleiben wird: „Drüben am Wiesenrand hocken zwei Dohlen", denn es trifft den Volkston mit einer Innigkeit und Sicherheit, wie kaum ein anderes in dieser Zeit. Dahinsanken so manche starke Talente, die sich zu Führern, sei es in dem bereits absterbenden Impressionismus, der im Einzelnen des Seelenlebens stecken blieb, sei es in dem erwachenden Expressionismus, berufen glaubten, wie Heymann, v. Heymel, Leybold, Lichtenstein, Lotz, Stadler, Stramm u. a. Was kann für diese Artisten bezeichnender sein, als daß einer der begabtesten, Alfred Lichtenstein („Gedichte und Geschichten", aus dem Nachlaß 1919), zunächst Gedichte schrieb, die ihm selbst nur ein Scherz, ein Jonglieren bedeuteten; aber Zeitschriften wie „März", „Simplizissimus" und „Pan" druckten sie ab, und so fand er Gefallen an dem Spiel, so verrückt es ihn dünkte, und er begann sein „System" weiter auszubauen, nämlich ganze Welten in einem „ideellichen Bilde" zusammenzupressen, und bald hielt man ihn und er sich selbst für ein — Genie. Aus dem reinen Impressionismus, der nur Eindruck, kaum einen Gedanken bietet, leuchtet aber nicht selten ein überlegener, ungewollter Humor schalkig und plastisch hervor, so daß etwas Neues, wenn auch noch so Sonderbares und Gekünsteltes entsteht, wie z. B. das Gedicht, das die Idee der Dämmerung verkörpert:

Ein dicker Junge spielt mit einem Teich.
Der Wind hat sich in einem Baum gefangen.
Der Himmel sieht verbummelt aus und bleich,
als wäre ihm die Schminke ausgegangen.

Auf lange Krücken schief herabgebückt
und schwatzend kriechen auf dem Feld zwei Lahme.
Ein blonder Dichter wird vielleicht verrückt.
Ein Pferdchen stolpert über eine Dame.

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit, und Hunde fluchen.

Hier ist alles passiv von der Seele oder vielmehr von dem Verstande aufgefangen. Anders verfährt der Expressionist. Er nimmt die Wahrnehmungen ganz in den subjektiven Gefühlsverlauf auf und sucht die seelischen Vorgänge auf unmittelbarste Weise zu veranschaulichen, indem er die Vereinfachung und Vergeistigung des Ausdrucks bis an die Grenze des Möglichen treibt und die Sprache aller Schwere entkleidet. Die Vorstellung, die Idee, die Bewegung soll gleichsam durch sich selbst lebendig werden. So suchte — man muß es gestehen — in heiligem Ernst August Stramm den Weg zu einer neuen Kunst, die mit Wortkürzungen, Neuschöpfungen, suggestiven Synthesen die vollkommene Durchgeistigung des Vorganges anstrebt. Man höre den „Abendgesang“:

Durch schmiege Nacht
schweigt unser Schritt dahin.
Die Hände hangen blaß um krampfes Grauen.
Der Schein sticht scharf in Schatten unser Haupt
in Schatten
uns!
Hoch flimmt der Stern.
Die Pappel hängt herauf
und
hebt die Erde nach.
Die schlafe Erde armt den nackten Hals.

Du schaust und schauerst.
Deine Lippen dünsten.
Der Himmel küßt
und
uns gebärt der Kuß!

Was an seelenlosem Wörtermosaik, was an Verstiegenheiten, an Vernunft- und Sprachwidrigem bis zu völliger Unverständlichkeit diese neueste literarische Bewegung auf lyrischem und epischem Gebiete leistet, das offenbart das Weimarer „Kunstblatt" mit Beiträgen von Däubler, Bombe, Westheim u. a., der „Sturm"-Verlag und der Kurt Wolff-Verlag. Führer ist Casimir Edschmid (geb. 1890 in Darmstadt) mit einem fabelhaften Können, das abstößt und verwirrt und wieder berauscht und bezaubert; wer „Die sechs Mündungen" (1915) und „Die Fürstin" (1916) oder nur die Novelle „Der tödliche Mai" in dem Bändchen „Das rasende Leben" (1916) liest, der spürt: der Bogen ist immer zum Springen überspannt, die Nerven des Rasenden müssen zerreißen, der Pulsschlag des bald vom Leben Berauschten, bald von ihm in feige Furcht Gestoßenen muß stocken — freilich atmet man auf, wenn dieser, hinausstürmend, über eine Gießkanne stolpert und in weichem warmem — Kuhmist sein Lebensgefühl zurückgewinnt, um das „Leben furchtbar zu packen wie eine unendliche Geliebte". Edschmids Gefolgsleute überbieten noch das Tempo der Ekstase, der Sprachverrenkung; wie ungezügelte Renner gebärden sich Curt Corrinth („Trieb", „Das große Gebet"), Otto Flake („Stadt des Hirns"), Johannes Becher („Verbrüderung"), Georg Trakl („Sebastian im Traum" 1915). Überall tönt uns vulkanisches Brodeln, Zischen, Sausen entgegen. Ob eine klare Flamme später sich daraus erheben wird? Wer weiß es? Wer aber z. B. Kurt Heynickes Buch „Rings fallen Sterne" liest, wird nicht leugnen können, daß hier unter Verschmähung von Strophe und Reim feine poetische Reize sich enthüllen, in zartesten Expressionen sich geheimes Leben und Weben der Seele offenbart und daß die Einzeltöne durch eine leise schwingende Melodie zusammengehalten werden, wie in „Abschied":

Die Stille spricht.
Müd gehn die Blicke waldein in die Nacht,
und über unserm Fenster
stirbt das Leuchten.
Sacht
gleiten alle Schatten in die Ferne.
Dein Haar verblüht in meiner Hand.
Nun
irrt mein Tasten nach dem Wanderstabe
und sucht das Licht des letzten Dampfers auf dem Flusse.

Die Hoffnungen steigern sich noch durch „Gottes Geigen“ (1918) und „Das namenlose Angesicht. Rhythmen aus Zeit und Ewigkeit“ (1920).

23. Rückblick und Schlußwort.

Jede Zeit ist eine Übergangszeit. Altes versinkt und verklingt, und Neues kündet sich an oder steigt schon herauf, Bewunderung und Befremden erregend; das Vollendete wird allezeit, solange es noch neu ist, nur von wenigen erkannt und verstanden, und zumeist hebt es sich erst für den Spätgeborenen aus der Fülle der Erscheinungen siegreich hervor. Die Lebenden empfinden ihre Gegenwart immer besonders stark als eine ringende Zeit, in der Vergehen und Werden, Wechsel und Wandel sich in wunderbarer Schnelligkeit — wie zumal in den letzten Jahrzehnten — vollziehen. Das Allzunahe verwirrt den Blick.

Auch unsere Vergangenheit, das Wilhelminische Zeitalter, war weder ein Abgrund aller Laster und Verderbtheit, wie sie dem sittenstrengen und ängstlichen Richter erscheinen mochte, noch die Krone aller Zeiten, wie vielleicht die von äußerem Glanz geblendete, lebensfrohe Jugend träumte. Doch eins ist wohl sicher: niemals ist auf allen Gebieten mit größerem Eifer, unter Aufbietung ernstesten Wollens und tüchtigsten Könnens gearbeitet und geschafft und geschaffen und um Ziele gerungen worden. Diese waren allerdings in erster Linie naturwissenschaftlich-technischer und materieller Art, wie denn Sport und Rekord und die Idee der Bezwingung des Raumes und der Zeit die Seelen Tausender füllten.

Das geistige Antlitz einer Zeit spiegelt sich vor allem in seiner Philosophie wider. Hier trat in der vergangenen Epoche unleugbar das zusammenfassende und aufwärts weisende Schaffen hinter der gelehrten Einzelarbeit zurück; die Metaphysik ist fast verpönt, und damit fehlt, wie Hegel sagt, einem sonst mannigfaltig ausgeschmückten Tempel das Allerheiligste.

So sehr aber die Zeit auch noch im Bann der Zweifelsucht und Verneinung stand, der Kampf um einen geistigen Lebensinhalt, das Sehnen nach Erneuerung der Religion und nach Vertiefung der Moral war seit langem unverkennbar. Aus der Enge des ethischen Individualismus und den Irrwegen des Nietzscheschen Immoralismus strebte man energisch heraus und arbeitete entschlossen an der Lösung der Fülle von Problemen, die unsere bewegte, ja aufgeregte Zeit auf allen Gebieten, zumal dem sozialen, geboren hatte. Dieses soziale Streben befruchtete in erster Linie die Kunst. Aber auch auf deren eigenstem Gebiete drängten zahlreiche Probleme nach Lösung. Um einen neuen Stil ging der Kampf in der bildenden Kunst; man war der Anlehnung an die überwundenen Stilarten, man war eines unselbständigen und mutlosen „Eklektizismus" herzlich satt; auch der Impressionismus befriedigte nicht mehr, so dankbar man ihn auch als notwendige Durchgangsstufe betrachten mochte. Das Grelle und Krasse und Überspannte begann hier wieder dem Gesunden und Natürlichen, das Kleinliche den „großen Gegenständen" zu weichen. In der Literaturbewegung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts rang, wie wir sahen, der Realismus sich aus den Banden eines mehr und mehr verflachenden Klassizismus und Romantizismus los; von ihm wesensverschieden, doch auf ähnlichen Bahnen entwickelte sich der Naturalismus, um bald in Symbolismus und Nervenkunst umzuschlagen, die zu einem krankhaften Ästhetentum führten.

Aber trotz gar mannigfachen Abirrens ins Weiche und Weibische und Verkünstelte konnte man auch einen entschlossenen Zug zum Wahren und Echten erkennen, neben mannigfachen Niederlagen auch manche schöne Siege in unserer neuen Dichtung aufweisen. Mochte viel Fremdes und Störendes im heimischen Blute gären, auch an Zeichen ursprünglicher Kraft und Gesundheit fehlte es durchaus nicht. Die besten unter den jüngeren Lyrikern zeigten ein kräftiges männliches Ringen nach den höchsten Zielen und mühten sich, frei zu bleiben von dem Artistentum Georgescher Richtung so gut wie von den Banalitäten des Naturalismus. Sie strebten danach, alles

Tendenziöse hinter sich zu lassen und eine reine Kunst im Goetheschen Sinne zu suchen; sie stellten sich in die Überlieferung der Jahrhunderte und liebten doch mit aller Inbrunst ihre Zeit, bemüht, sich wahrhaft menschlich mit umspannender Weite zu bilden, das heißt, ihr ganzes Wesen, den ganzen Baum zu tränken und zu pflegen, nicht nur die Blüte, wie das so lange Mode war. Reife Früchte zeitigten vor allem die Novelle (Skizze, Essay, Aphorismus) und der Roman. Jene Lücke aber, die schon Wieland trotz Goethe und Schiller in der dramatischen Entwicklung erkannte, ist auch durch Kleist und Grillparzer, Hebbel und Hauptmann noch nicht geschlossen worden. Dem nationalen und politischen und wirtschaftlichen Aufschwunge unseres Volkes in den letzten fünfzig Jahren entsprach der Aufschwung in Kunst und Dichtung doch nicht völlig. Angesichts der überreichen Zahl von Talenten auf allen Gebieten brannte in unseren Herzen um so schmerzlicher das Verlangen nach einem Genius, der dem so schwer mit den Lebensfragen einer überreifen Kultur ringenden Geschlechte Befreiung und Befriedigung gewährte, nicht nur nach einem Genius, der wie Luther das religiöse und wie Bismarck das politische Leben erneuerte, sondern auch nach einem Heros, der, Goethe und Schiller an Kraft und Größe gleich, durch die Macht der Dichtung die Sehnsucht unserer Zeit zu stillen vermöchte.

Doch jenes Verlangen blieb unerfüllt. So blieb der Blick immer wieder zurückgewandt zu den Großen der Vergangenheit, und zwar vor allem zu Schiller, zu dem unser Volk sich an den Wendepunkten seiner nationalen Entwicklung immer so gerne wieder zu bekennen pflegte, zu jenem aufwärtsgerichteten und zu den Höhen emporweisenden Mahner, der uns zuruft:

Werft die Angst des Irdischen von euch,
fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
in des Ideales Reich! . . .
Flüchtet aus der Sinne Schranken
in die Freiheit der Gedanken!

* * *

In dem Werke „Deutschland unter Kaiser Wilhelm II"

(1913), das mit seinen drei Bänden ein großartiges Denkmal unserer gesamten Zeitbewegung zu nennen ist, schloß ich den Literaturrückblick über die letzten fünfundzwanzig Jahre mit den Sätzen: Auf allen Gebieten waltet Sehnsucht nach Erneuerung und Vertiefung; unsere besten Dichter sind Grübler, Ringende um die höchsten Lebensfragen, Kämpfer um das Beste unseres Volkstums. 1905 und 1909 brachten die Schiller-Feiern. Schiller mahnt: „Kein Mensch gedeihet ohne Vaterland" — hinweg also mit Übermenschentum und Kosmopolitentum! Er, der männlichste unter unseren Dichtern, hat das Wort geprägt: „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen" — hinweg mit Kleinmut und Verzagtheit, hinweg mit spukhaftem, blutarmem Traumleben auch in der Dichtung! Möge national und sozial, männlich und tief, sittlich und wahr im Geiste Schillers sich die Erneuerung vollziehen! Auf das Zeitalter des Kindes folge wieder das des Mannes, wie es die Jahre 1813/15 heraufführten! Wahrhaft Großes wird, auch im Reiche der Dichtung, nur aus nationalem Geist geboren. Innenkultur ohne vaterländische Gesinnung ist haltlos . . .

Die Augusttage des Jahres 1914 schienen die langersehnte Erneuerung und Vertiefung der deutschen Volksseele zu bringen. Der Erzieher zu ihr war der Krieg, die heilige Not des Vaterlandes. Der Krieg bewies wieder seine reinigende Kraft, wie sie dem Gewitter in der elementaren Natur, wie sie sonst dem Tod im Menschenleben eigen ist. Die bange Schwüle, die so lange Jahre über unserer Politik, ja über unserem gesamten Geistesleben, über Ästhetentum und Immoralismus und Snobismus, gelagert hatte, wurde plötzlich durch den Blitzstrahl der Kriegserklärung hinweggefegt, und der entzündete in unserer Volksseele eine heilige, reine Flamme vaterländischer Begeisterung und die Glut tiefreligiösen und tiefsozialen Empfindens. Was sonst in Rang und Stand und Partei und Konfession die Geister trennte, war verschwunden; alles was morsch und welk in der langen Friedenszeit geworden war, brach zusammen, und alles Keimkräftige und Saftreiche reckte sich freudig zum Licht empor. Wer will dies geheimnis-

volle Leben und Weben in der Seele deuten? Das Wunder war da und ward Tat. Das deutsche Volkstum in seiner Größe und Herrlichkeit wurde dem Deutschen, wie sein Gott, zu einem neuen erlösenden Erlebnis. Der Krieg ist ein Zauberer, ein Erzieher, aber auch ein Dichter. Was er schafft, ist ein Heldengedicht, und was das deutsche Volk in Waffen und daheim in den furchtbaren vier Kriegsjahren an Erfolgen und Ruhmestaten, an Leiden und Entbehren vollbracht hat, das steht einzig seit Menschengedenken da, und wurde dies Heldengedicht auch zu der erschütterndsten Tragödie der Völkergeschichte, man wird davon noch singen in den fernsten Tagen der Zukunft.

Unübersehbar wuchs schon während der sich überstürzenden Ereignisse die Kriegsliteratur. Wie die Gedichte, so wucherten auch Erzählungen und Romane in üppigster Fülle, wie von Bloem und Stratz und Skowronnek und Zobeltitz; zu den besten und bleibendsten gehören die Erzählungen von Armin Steinart (F. A. Loofs): „Der Hauptmann", „Heiliges Leben", „Auf der Folter"; hier sieht man fürwahr dem Kriege ins unergründlich tiefe, dunkle Auge, d. h. dem Leben, das ganz unter den Gedanken an den Tod gestellt ist. Auf seltener Höhe steht eine Dichtung von Rudolf G. Binding (geb. 1867) — der uns auch Gedichte, Legenden und die ausgezeichnete Novelle „Der Opfergang" geschenkt hat — „Unsterblichkeit" (1922); weder Legende, noch Novelle, ist es eine kosmisch okkultistische Dichtung; es ist ein Mythos von der Liebe, die ein Fliegeroffizier in dem Herzen einer edlen flandrischen Frau geweckt hat; sie enden, getrennt im Meer versinkend, um sich wiederzufinden in der — Unendlichkeit; es ist ein kleines Meisterwerk in Aufbau, Sprache, Gehalt. Ein leuchtendes Denkmal der Begeisterung errichtete Hermann Reich in dem Sammelwerke „Das Buch Michael" (1916), dem er die Tragödie „Die Flotte" (1917) und den tragischen Mimus „Ardalio" (1920) folgen ließ, um die geschichtliche Größe des Zeiterlebens im Spiegel des Dramas aufzufangen. Alle großen Zeitschriften stellten sich in den Dienst des großen Völkererlebnisses. Unsere führenden Geister an den Universitäten wußten dessen Größe und Wucht, Weite

und Tiefe zu deuten. Voran stehen die Berliner „Deutschen Reden in schwerer Zeit" und die Bücher von Meinecke, Troeltsch, Simmel, Natorp. Ein Werk dauernden Wertes, von Meistern der Wissenschaft verfaßt und von deutscher Gründlichkeit getragen, ist „Deutschland und der Weltkrieg" (1915), fesselnd für weiteste Kreise das Buch Ernst Borkowskys „Unser heiliger Krieg" (1914 f.), von philosophischem Geiste durchdrungen Max Schelers Buch: „Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg" (1915), und die Krone bilden neben Hermann Stegemanns „Geschichte des Krieges" (4 Bände) die bitterschmerzlichen, dramatisch bewegten „Erinnerungen" von Alfred v. Tirpitz (1919), die auch im Stil ungemein wuchtigen, von einer großen Seele und einem starken Charakter zeugenden „Kriegserinnerungen" Erich Ludendorffs (1919), das weisheit- und ruhe- und doch so leidvolle Werk Hindenburgs „Aus meinem Leben" (1920) und die „Erinnerungen des Kronprinzen Wilhelm" (1922), ergreifend durch Schlichtheit des Ausdrucks, Wärme des Gefühls und bittere Tragik. — Der Herbst 1918 brachte die Entscheidung und damit den Zusammenbruch Deutschlands. Wahrlich, ein Martyrium ohnegleichen verhängte das Schicksal über das deutsche Volk, dessen Entwicklung wieder, wie schon so oft in der Geschichte, auf unabsehbare Zeit zurückgeschleudert wurde. Der stolze Bau Bismarcks und Wilhelms I, schon lange durch zähe Minierarbeit unterwühlt, stürzte zusammen; war der Krieg ein Erwecker edelster Gefühle und herrlichster Taten gewesen, er ward auch ein Erwecker niederster Triebe, selbstsüchtigsten, verbrecherischen Parteilebens und eines Wuchergeistes, der sich mit Genußsucht aller Art paarte, so daß unser armes, zerrissenes und zertretenes, durch einen Schmachfrieden geknechtetes und geknebeltes Vaterland dem Abgrunde zuwankt.

Wir Deutsche werden zu erweisen haben, ob wir durch Krieg und Revolution, durch Not und Leid geläutert uns nach dem fürchterlichen Zusammenbruche wieder zu einer nationalen Geschlossenheit durchzuringen vermögen, ob wir uns als ein hochstehendes Volk behaupten oder zum Untergange reif sind. Nur wer sich selbst auf-

gibt, der ist verloren. Daher müssen alle geistigen und sittlichen Kräfte im Gegensatze zu der jetzt herrschenden Proletarisierung und Brutalisierung und Entsittlichung, ja Verkommenheit des Lebens nur auf eines hinzielen: auf Erneuerung und Durchgeistigung unseres deutschen Wesens in Religion, Kunst und Erziehung. Eine Welt versank, eine neue gilt es aufzubauen. Das wahre Leben im Geist beginnt erst nach einer Willensentscheidung gemäß dem „Stirb und werde!" Wohl rauscht durch die Jugend, wie besonders die Studententagungen bewiesen, ein Brausen kräftig sich regenden Geistes und höchsten Strebens. Möchten Führer ihr erstehen, wie ein solcher in Otto Braun, dem Sohne Lily Brauns, vor der Zeit dahingerafft wurde („Aus nachgelassenen Papieren eines Frühvollendeten" 1920), Führer, denen die Tat alles ist! Auch die deutsche Dichtung muß sich wieder lösen von allem Krankhaften, Gespreizten, innerlich Unwahren und sich zurückbesinnen auf die tiefen Quellen deutscher Kraft. Schon regen sich allerorten in deutschen Landen die Geister; die nachdenklichen und zugleich tatenlustigen, die die Welt der Dinge und die Welt der Ideen in Einklang zu bringen suchen, scharten sich um den Namen Luther oder Fichte oder Eucken zu einem Bunde zusammen, aber auch Eichendorff und Raabe fanden wie Goethe und Schiller ihre Gemeinde. Überall in deutschen Landen erstehen neue Zeitschriften („Das Landhaus", „Deutsches Volkstum", „Ostland" u. v. a.), Monatschriften zur Pflege der Heimatkunst, wie die „Ostdeutschen Monatshefte", von Carl Lange in Danzig mustergültig herausgegeben, mit herrlichen Sonderheften („Danzig", „Marienburg" usw.). „Unser Pommerland" von Hermann Ploetz, ebenfalls mit Sonderheften („Rügen", „Hiddensöe", „Greifswald"), „Dithmarschen" von Hermann Matzen herausgegeben, „Niedersächsisches Heimatbuch", „Rheinlandkunde", „Der Niederrhein", „Das schöne Westfalen", „Alemannenbuch", „Bodenseebuch", „Badisches Buch" u. v. a. Alles auf gesunder, schlichter, echt deutschgesinnter Grundlage! Verarmt, wie wir sein werden, können wir uns den Luxus einer artistischen Gehirnkunst, mag sie sich unter welchem Ismus auch immer verstecken, nicht

mehr gestatten. Seien wir doch ehrlich! Uns Deutschen liegt der Expressionismus, das Exzentrische und Explosive, das Exaltierte und Ekstatische nicht, es ist unserem Wesen wie unserer Sprache fremd. Wir müssen wie aus markloser Zerflossenheit der politischen Ideale, so auch aus unkünstlerischer Maßlosigkeit und Ungebändigtheit des Stils und hysterischer Reizbarkeit des Gefühls zur Selbstbesinnung und Selbstzucht zurückkehren, auf daß die kranke Volksseele wieder gesunde. In Weltinnigkeit, in Vaterlandsgefühl und in Sittlichkeit muß deutsche Kunst ihre Wurzeln suchen, sie darf nicht im flimmernden Schattenspiel verworrener und verwirrender Vorgänge voll Sinnenüberreizung mit den Fremden, vor allem mit den noch immer über alles bewunderten Romanen wetteifern. National und sozial, auf christlicher Grundlage, rein und reif: das sei auch hier die Losung! Auch heute noch gelte für die Poesie jene schlichte Auffassung Jakob Grimms, daß sie „das Leben selbst" ist, „gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache". Und ein Höchstes im Reich der Dichtung gründet sich immer auf echter Größe und tiefinnerlicher Gesundheit der Persönlichkeit, die im Volkstum wurzelt und doch zugleich stark genug ist, eine eigene Welt in sich zu gestalten. Die echte, wenn auch noch so leidenschaftliche Größe — das zeigt uns die Vergangenheit — ist im Grunde ihres Wesens schlicht und wahr und gütevoll. Bergan führt auch uns nur wieder der echte, heilige Glaube an den deutschen Geist und an seinen Beruf in der Welt.

In diesem Glauben darf uns auch Oswald Spengler mit seinem ohne Frage hochbedeutenden, ja für unsere Zeit fast schicksalsmäßigen, an fruchtbaren Ideen überreichen Werke „Der Untergang des Abendlandes" (I „Gestalt und Wirklichkeit" 1917, II „Weltgeschichtliche Perspektiven" 1922) nicht irre machen, das so schnell berühmt geworden ist und auf die weitesten Kreise der Gebildeten einen Zauber ausübt wie einst Nietzsche und der Rembrandt-Deutsche. Das Buch, das „Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte" zu zeichnen unternimmt, ist von erstaunlicher Spannweite des Blickes, von schier verwirrender Fülle des Wissens, von wuchtiger Kraft

der Gedankenführung und von feinster Sprachkunst. Aber es tut in willkürlicher Gestaltung vielfach den historischen Zusammenhängen und Einzeltatsachen Gewalt an und ist nicht Historie, sondern Metaphysik; es bietet mehr eine philosophische Geschichtsdichtung, die in Vergleichen und Analogien, in Metaphern und Symbolen wuchert und flackert, als eine festbegründete, gradlinige wissenschaftliche Darlegung. Wohl erhellt es oft blitzartig Zusammenhänge, aber es blendet auch durch sophistische Trugschlüsse; der kühle Skeptizismus, der vor allem den ersten Band durchweht, vermag nicht zu erlösen, denn er übersieht die unwägbaren und unmeßbaren Kräfte, die nun doch einmal in den Völkerschicksalen walten und selbst Trümmer wieder aufzubauen vermögen.

Das Erbe der Väter aus ruhmreicher Vergangenheit voll Echtheit und Schlichtheit gilt es wieder zu gewinnen und weiter zu bilden. Nur so wird einmal dereinst auch für das deutsche Volk die Stunde der Erhebung und Rettung, der Reife und der Größe schlagen. Das sei und bleibe unsere Hoffnung, das stähle uns den Lebensmut, der allein wieder zur Höhe führt!

Regiſter.

A.

„Aar", der III 669.
Abbt I 604, 623.
Abenteurer-Roman I 59, 409 (vgl. Roman).
Abraham a Santa Clara I **423** f., II 226.
Ackermann, Charl. III 94.
Addiſſon I 465, 468, **470**, 486.
Adler, Friedr. III 530.
Adler, G. III 217.
Agricola I 342.
Ahaſver I 349; Volksbuch ſ. Goethe II 29.
Alberich von Beſançon I 79.
Albert von Bollſtadt I 290.
Albert, H. I 382, 384.
Alberti III 528.
Albertinus I 413.
Alberts III 616.
Albertus Magnus I 332.
Albertus I 330, 357.
Albrecht von Halberſtadt I 90 f.
Albrecht von Scharfenberg I 134.
„Alemannenbuch" III 763.
d'Alembert I 435, 444, 621.
„Alexanderlied" I **79** ff., 136.
Alexandriner, der I 373, 472, 509, 574.
Alexis III **86** ff., 94, 230, 249, 298, 354, 356, 361, 401, 459.
Alkuin I 32.
Alldeutſcher Verband III 502.
Allegorie I 248 ff.
Alliteration I 12, 17, 40; III 227.
Allmers, Herm. III 269.
„Alphart's Tod" I 208, 209.
Altenberg III 720.
Altenſtein, Min. v. II 604.
Alxinger I 564.
Amadis-Roman I 343, 408 (vgl. Roman).
„Ambraſer Heldenbuch" I 197, 253, **256**.
Ambroſius, Joh. III 412.
Ameis, Pfaffe I **144** f., 350.
Amsdorf I 314.
Anakreontiker I 409, 482, **495** ff., 504, 549.
Anderſen III 618.
Andreä I 358.
Andreas-Salomé III 669.
Äneas Sylvius I 270.
Angelus Sileſius I 394 ff.
Angilbert I 32.
Anna Amalia von Weimar II 41, 194.
„Annolied" I **69** ff., 408.
d'Annunzio III 519, 581, 583, 653.
Anthes III 618.
„Antichriſt, Spiel vom" I 223 f.
Anzengruber III 433, 444, 457, **460** ff., 467, 472, 481, 533.
Archipoeta I 149.
Arent III 529.
Aretin I 270.
Arioſt I 369, 408, 470, 558; III 203.
Ariſtoteles I 226, 291, 294, 305, 460, 587 f.
Armand III 123.
Arminius, Wilh. III 629.
Armenbibel I 221.
Arndt, E. M. II 492, 501, **502** ff., 551, 602, 603; III 2, 159, 195, 608.
Arndt, Joh. I 358.
Arnim, v. II 397, 403, 410, 411; „Wunderhorn" 412, 413, 420, **424** ff., 440, 481, 500, 513.
Arnold, A. G. I 438.
Arnold, J. G. T. II 280.
Arnswaldt, v. III 706.
L'Arronge III 447.
Artus I 72, **91** f., 226, 255, 558.
Äſop I 54, 268, 310, 356 (vgl. Fabel).
Aſſing II 600.
„Athenäum" II 326, 341, **344** ff., 357, 364, 371.
Attila (ſ. Etzel).
Auerbach II 676; III 20, 71, 97, 104, **112** ff., 127, 134, 383, 397, 425.
Auersperg (ſ. Grün).
Aufklärung I 429 ff., 445, 606; III 9.
Augier III 555.
Auguſt, E. F. II 511.
Aurbacher III 118.
Ava I 216 f.; III 434.
Avenarius III 536, 715 f.
Ayrer I 365.

B.

Baader II 443.
Bab III 752.
Bach, J. S. I 440; III 422, 748
Bächtold III 197, 301.
Baco I 291, 432.
Baggeſen I 544.
Bahr III 534, **578**, 628.
Balde I **394**, 627.
Ballade I 502 f., **541** ff.; II 518 f.; III 699 f.
Ballet I 404.
Balzac II 559, 578; III **516**, 526, 601, 655.
Bamberg III 49.
Bardengeſang I 524, 529.
Barlach III 597.
Bartels III 499, **607**, 751.
Barthel III 752.
Bartſch, Rud. Hans III 635 f., 636.
Baſedow II 28, 271, **276** ff.
Bäte III 618.
Batka III 536.
Baudelaire III 519, 739, 744.
Baudiſſin, Wolf, Graf II 355, 399.
Baudiſſin, Gräfin III 527.
Bauer, Br. II 555.
Bauer, L. II 653.
Bauernfeld III 20.
Bauernfeldpreis III 584.
Baumbach III **213** f., 514.
Baumgarten I 473.
Baur, F. Chr. II 555.
Bayersdorfer III 195.
Bayle I 433, 606.
Beatus Rhenanus ſ. Birk.
Beaumarchais II 30; III 501, 568, 637.

Bebel, Aug. III 243.
Bebel, Heinrich I 353.
Becher III 755.
Bechstein II 526.
Beck II 614.
Becker, N. II 605; III 236.
Becker, W. A. III 401.
Beer III 18.
Beer-Hofmann III 583.
Beethoven, v. III 94, 748.
Befreiungskriege II 488 ff.
Behrens III 437.
Benedix III 20.
Bennigsen III 4.
Benzmann III 496, 752.
Beowulf I 209.
Béranger II 605.
Berend III 667.
Berg III 420.
Berger, A. E. III 500.
Berger, K. III 500.
Berlichingen I 341.
Berlin als liter. Mittelpunkt III 246 ff., 525 f.
„Berliner Monatsschrift" II 274.
Bernhard von Clairvaux I 232, 390.
Bernhardi II 382, 392, 395, 493.
Bernstein, A. III 119.
Bernstein, Else III 566.
Bernoulli III 641.
Bernus, v. III 751.
Berthold von Regensburg I 230.
Bertram III 500.
Bertsch III 648.
Bertuch II 42.
Beschwörungsformeln I 14 f.
Beseler III 2.
Besser I **426** f., 457, 458.
Bethge III 744.
Bettelheim III 501.
Bettelorden I 229 f.
Beutler III 710.
Bewer III 703.
Beyer III 155.
Beyerlein III 568.
Bezold, v. III 499.
Bibel, die I 15 f., 239, **300** ff., 623 f., 627; II 11.
Bibra III 123.
Bidpai I 269.
Bieber III 499.
Bielschowsky III 500.
Bienensegen I 15.
Bierbaum III 600, **698**.
Biernatzky III 279.
Biese III 271, 752.
Biester II 343.
Binding III 761.
Birch-Pfeiffer III 19 f., 22, 437.
Birt III 624.
Bismarck I 302; II 286, 693; III 2, 137, 138, 201 f., 228, **231** ff., **236** ff., 240, 245, 250, 332, 357, 449, 499, 590, 615, 632, 759, 762.
Bispel I 143, 356.
Bitzius (s. Gotthelf).
Björnson III 519, 533, 590.
Biterolf I 135, 208.
Blaue Blume II 373.
Blaubart, Ritter I 282.
Bleibtreu III 522 f., 527.
Blücher I 221.
Bloem III 624 f., 761.
Blum, H. III 404.
Blumauer I 564.
Blumenthal III 447.
Bluntschli III 166.
Blutfegen I 15.
Blüthgen III 484.
Boccaccio I 267, **292**, 350, 601; II 395; III 642.
Bock III 625.
Böcklin III 190, 303, 327, 537, 699.
Bode II 267.
„Bodenseebuch" III 754.
Bodenstedt III 166, **199** f., 298.
Bodmer I 402, 427, 443, 456, **467** ff., 475, 498, 508, 509, 510 f., 523, 526, 548 f., 637.
Boeckh II 493, 556.
Boelitz III 705.
Boëthius I 59.
Böhlau III **671** ff., 677.
Böhm III 751.
Böhme I **291**, 361, 395; II 272, 326, 392.
Boie I 529.
Boileau I 460, 473.
Boisserée, v. II 123, 124, 352, 442.
Bölsche III 602.
Bombe III 755.
„Bonaventura" II 326.
Boner I **246** f., 271, 469.
Bonsels III 616 f.
Borkowsky III 762.
Börne II 515 f., 528, **560** ff., 569, 577, 580, 581.
Borngräber III 589.
Boßdorf III 164.
Boßhart III 641.
Böttticher, v. III 588.
Bouhours I 489.
Box-Ed III 437.
Brachvogel III 93.
Brackel, F. v. III 439.
Braeker II 271.
Brahe I 342; III 630.
Brahm III 533.
Brahms III 162.
Brandan, St. I 271.
Brandes II 271.
Brant I **249** f., 271, 328, 339
Brater III 197, 408, 439.
Braun, Lily III 664, 763.
Braun, Otto III 763.
Braun, Reinh. III 751.
Braune III 501.
Brauseweiter III 602.
Brawe I 492, 572, 576, 577.
Bredenbrücker III 474.
Breitinger I 402, 443, 456, **467** ff., 508, 581, 637.
Bremer Beiträge I 482, **483** ff., 504, 509, 522, 571, 572.
Brentano, Bett. II 113 f., 117 f., 264, 403, 410, 413, **418** ff., 424 f.; III 167, 168, 434.
Brentano, Cl. I 73; II 55, 315, 347, 351, 397, 402, **403** ff., 424 f., 427, 440, 445, 450, 481, 500, 513, 567, 571 f., 589, 639, 659; III 112, 167, 173, 724
Brief-Literatur II 264 f.
Brinckman III 155 f.
Bröger III 752.
Brockdorf, v. III 683.
Brockes I 426, 440, **447** ff., 476, 499, 520, 581.
Brod III 632.
Bronner I 528; II 271.
Bronte III 20.

Brouwer III 488, 584.
Bruckner III 740.
Bruno, Bischof I 51.
Bruno, Giord. I 293; II 326.
Bruns III 743.
Brütt III 269.
Buchdruckerkunst I 294.
Büchner II **599** f.; III 6, 420, 593.
Budde III 498.
Bugenhagen I 301, 314.
Bülow, Frieda v. III 664.
Bülow, H. v. III 219, 220.
Bulthaupt III 448.
Bulwer II 559, 560; III 402.
Bungert III 441.
Bunsen, v. III 665.
Burckhardt III 12, 441, 506.
Burdach III 501.
Bürger I 505, 531, 533, 534, **540** ff., 625; II 18, 27, 167, 176, 198, 207, 253, 353, 354, 518, 544; III 25, 94, 416, 706.
Bürger, Drama (vgl. Drama).
Bürger, Roman (vgl. Roman).
Burkhard von Hohenfels I 175.
Burg III 608, 683.
Burns II 614; III 158.
Burschenschaft II 550.
Burte III 589.
Busch III 488 ff.
Buschmann III 683.
Busse III 421, 701 f., 752.
Busse-Palma III 701.
Byron II 155, 560, 569 f., 577, 626, 643; III 9, 203, 420, 474.

C.

Cagliostro II 83, 193, 274; III 631.
Calderon I 369; II 281, 358, 359, 634, 651; III 21.
Camoëns I 370.
Campanella I 283.
Campe II 277.
Canitz I **426**, 427, 457, 458.
Canz III 126.
Carducci III 188.
Carlyle II 1, 138, 139, 140; III 535.
Carmen Sylva III 440.
Carmina Burana I 65, **148** ff.
Carossa III 669.
Carstens III 269.
Cäsar I 7, 8, 11.
Caspari III 104.
Casus Sancti Galli III 99.
Catull I 418.
Caylus I 584.
Celtis I **296**, 356.
Cersne I 248.
Cervantes I **349**, 369, 408, 548, 552; II 384, 394, 444.
Chamisso, v. II 445, **522** f., 525, 565; III 167.
„Charon" III 695.
Chaucer I 350.
Chemnitz II 614.
Chrétien de Troyes I 92, 102.
Christen III 943 f.
Christentum I 15, **29** ff.
Chroniken I 341.
Claudius I **537** f., 621, 626; II 27, 274; III 608, 699.
Claudius, Herm. III 752.
Clauren II 287, 536.
Closener I 266.
Cluny I 67, 85.
Collin II 479.
Cohn III 499.
Condillac I 606.
Conrad, M. G. III 522, **523**, 531.
Conradi III 516, 522, 529 f.
Cooper III **122**, 125.
Corneille I 407, **430**, 464.
Cornelius, P. II 443, 603.
Corrinth III 755.
Corvinus s. Raabe.
Cotta II 205, 568, 581; III 247.
Cramer, J. A. I **484**, 504, 505, 529.
Cramer, K. Fr. I 539.
Cramer, K. G. II 287.
Crébillon I 431, 551.
Creuz I 480.
Creuzer II 411, 419, 443.
Croissant-Rust, Anna III 668.
Cronegk I 492, 512, 576, 587.
Crotus Rubianus I 296.
Crusius III 752.
Curtius III 11, 12, 168, 169.

D.

Dach I 379, **383** f., 390, 626.
Dahlmann II 480, 556, 603; III 2, 269.
Dahn, P. III 710.
Dahn III 166, 236; **403** f., 406, 407.
Dammann III 619.
Dannecker II 167.
Dante I 292; II 353, 415; III 343, 344, 739.
Darwin III 6, 399, 489, 508.
Daub II 443.
Däubler III 723, 755.
Daudet III 517.
Dauthendey III **724** ff.
David von Augsburg I 233, 235.
David, J. J. III 633.
David, Lukas I 341.
Decius I 360.
Dedekind I 339.
Defoe I 446.
Defregger III 469.
Dehmel, P. III 727.
Dehmel, R. III 533, 658, 687, 688, 690, 712, 724, **726** ff., 744.
Deinhardstein III 20 f.
Deisten I 432.
Demagogenverfolgung II 506.
Demmel III 619
Descartes I 433, 436.
Deschamps I 465.
Deutsch (Spracheinteilung) I 12, (Name) 33, (Verdrängung des Lateinischen) 228, 266.
„Deutsches Volkstum" Ztschr. III 763.
Deutsch-Romantiker III 167, 213.
Devrient, E. III 72.
Devrient, L. II 445.
Dickens III **125**, 132, 150, 425, 619, 667.
Diderot I 434, 551, 538, 607, 621.
Diebold III 593.
Diepenbrock II 418.
Dietmar von Eist I 154.
Dietrich von Apolda I 234.
Dietrich von Bern I 23, 24, 192, 226, 281.
Dietrich-Epen I 206 ff.

Dietrich von Werder I 408.
Dietzenschmidt III 597.
Dilthey III 502.
Dingelstedt, v. II 602, **608**; III 59, 65.
„Dithmarschen" Ztschr. III 763.
Döblin III 683.
Döhler III 751.
Döllinger III 2, 240.
Dohm III 665.
Dorfpoesie I 140, 170, 172 f.
Dörfler III 632, 683.
Dose III 683.
Dörmann III 577.
Dostojewski III 517, 519, 601, 631.
Dove III 250, 404.
Drama: Anfänge bei Hrotsvith I 51 f., Geistliches und weltliches 221 ff., Hans Sachs 326 ff., Reformationszeit 361 ff.; Englische Komödianten 364 f.; 17. Jahrhundert, Gryphius 397 ff.; Opitz 397, Gottsched 462, 464 ff.; Lessing: Bürgerliches Drama 574 f., Sturm und Drang 589, 611 ff., Klassisches Drama: s. Goethe u. Schiller II; Romantik II 451; Realistisches Drama: s. Hebbel und Ludwig; Bauerndrama: s. Anzengruber; Drama der Gegenwart III 538 ff. Vgl. Schicksalstragödie.
Drammor III 418.
Dreesen III 619.
Dreyer III 567, 617.
Drollinger I **476**, 520.
Droste-Hülshoff, v. II 643, **677** ff.; III 91 f., 298, 303, 377, 381, 434, 666, 679.
Droysen III 2, 10.
Dualismus I 921.
Dubois-Reymond, v. III 6 f.
Dubos I 468, 473, 582.
Dühring III 503 f.
Dülberg III 588.
Dumas, A. III 20, 445.
Duncker III 2.
Duncker, Dora III 683.
Duns Scotus I 290.
Dürer I 320; II 12, 378, 38?; III 305, 690.
Düringsfeld II 600.
Duse III 556.

E.

Ebers III 401 f.
Ebert I 484, **486**, 504.
Ebner-Eschenbach, M. v. III 127, 188, 249, 250, 252, 375, **381** ff., 433, 434, 437, 439, 485.
Ebner, Margaret I 238.
„Ecbasis captivi" I 55.
Eckart, Der treue I 357.
Eckhard, Meister I 235 f., 287; III 415.
Eckstein III 402 f.
Edda I 14, (Sigurdj.) 20 ff., (Musvilli) 38, (Gudrun) 197 f., (Witege) 209; II (Simrock) 527.
Edschmid III 755.
Eelbo III 751.
Egelhaaf III 498.
Eggers, Friedr. III 205, 409.
Eggert, Ed. III 478.
Eggert Windegg III 752.
Egidy, v. III 513.
Ehrismann III 499.
Erhard III 501.
Ehrler III 648.
Eichendorff, v. II 347, 402, 403, 411, **428** ff., 438 f., 501, 524, 571, 658, 669; III 167, 173, 187, 272, 421, 699, 763.
Eichrodt III 478.
Eike von Repkowe I 245.
Eilhard von Oberge I **126**, 272.
Einhard I 32, 77.
Eisenbahnen II 557.
Ekhof II 271, 281.
Ekkehard, der erste I 45, 58; III 205; der zweite I 58; der vierte I 45; III 205.
Elbschwanorden I 378.
Eleonore von Österreich I 272 f.
Elisabeth, Heilige I 234.
Elisabeth von Lothringen I 272.
Emerson III 535.
Engel, Ed. III 500, 501.
Engel, G. III 649.
Engel, J. J. I 604; II **282**.
Engelke III, 752.
Engels III 242.
Englische Komödianten I 364 f.
Enikel I 137.
Enking III 600.
Enzyklopädisten I 434, 548.
Epigramm: s. Logau, Lauremberg, Wernicke, Lessing, Goethe, Schiller.
„Epistolae virorum clarorum" I 297, „virorum obscurorum" I 297.
Epos: Heldenepos I 18 ff., Tierepos I 53 ff., 250 f., Höfisches Epos I 83 ff., Volksepos: s. Nibelungen-, Gudrunlied; Spielmannsepos: s. König Rother, Oswald usw.; Komisches Epos I 485, Idyllisches Epos: s. Voß, Goethe, Hebbel; Heroisches Epos: s. Spitteler.
Eppelin von Geilingen I 284.
Erasmus I 297, 315.
Erler III 588.
Ermanarich I 23, 282.
Ermatinger III 301, 309, 500.
Ernst, C. III 567 f.
Ernst, P. III **590** f., 651, 657 f.
Ertl III 633.
Eschenburg II 354.
Eschstruth, v. III 437.
Esop vgl. Äsop.
Essay III 12.
Essig III 588.
Eucken II 344 f.; III 502, 763.
Eulenberg III 587 f.
Eulenspiegel I 144, 350, 351, 370; III 696.
Euripides II 64, 197, 211, 358; III 408, 751.
Evangelienharmonien I 34 ff.
Evers, Frz. III 744.
Ewers, H. H. III 623, 752.
Ewiger Jude s. Ahasver.
Expressionismus III 745, 763.
Eyth, Max III 659.
Ezzo I 215 f.

F.

Fabel I 53 ff., Tierfabel; 246 Boner; 268 Steinhöwel; 310

Luther; 356 f. Waldis u. Alberus; 469 Bodmer; 472 Breitinger; 481, 482 Hagedorn; 489 ff. Gellert; 576 Lessing; 627, 629 Herder.
Faesi III 713.
Falk III 240.
Falke, Gust. III 297, 421, **699** ff.
Falke, K. III 501.
Fastnachtsspiele I 227 f., Hans Sachs 327 f.
Faust I 347 f. Volksbuch: Drama: Marlowe 364, Maler Müller und Wagner 612; II: s. Goethe; Lenau 645; III 18 Klingemann, 28 f. Grabbe.
Fechner, Hanns III 650.
Fechner, Theodor III 7.
Federer III 641.
Fehrs III 164.
Feldmann III 669.
Fénélon I 247.
Feodora, Prinzessin, s. Hugin.
Feßler II 271.
Feuchtersleben II 525.
Feuerbach, Ans. III 190, 206.
Feuerbach, L. II 355; III 300, 301.
Fichte II 86, 213, 278, 317, **321** ff., 325, 326, 331, 342, 346, 350, 361, 392, 493, 499, 500, 692; III 7, 8, 503, 763.
Fielding II 267, 268.
Finckh III 641.
„Finkenritter, Die" I 349.
Fischart I **331** ff., 339 f., 343, 353.
Fischer, J. G. III 171, **202** ff.
Fischer, Kuno III 12, 481.
Fischer, W. III 634.
Fitger III **421** ff., 533.
Flacius I 340.
Flaischlen III 720, 752.
Flake III 755.
Flaubert III 517, 653, 655, 716.
Fleck I 137.
Fleming I 374, 379, **381** f., **390**, 626.
Flex III 753.
Fock, Gorch III 617, 752.
Fogazzaro III 519.
Follen III 300.
Folz I 227.
Fontane III 93, 127, 188, 248, 249, 250, 252, 272, 297, **354** ff., 375, 396, 459, 461, 524, 526, 598, 706, 707.
Förster, Fr. III 86.
Forster, G. I 628; II 264, 356, **488** f.
Foscolo III 188.
Fouqué II 403, 429, **434** f., 445, 486, 501, 518, 522, 523, 538, 565.
François, L. v. III 127, 249, 250, 252, **375** ff., 434.
Franck III 588, 752.
Francke I 437 f., 443.
Frank, Br. III 588.
Frank, K. III 648.
Frank, Seb. I 341, 361.
Frankfurter I 350.
Franziskus von Assisi I 229; III 642, 711, 739.
Franzos, K. E. III 427 f.
Fravan, Ilse III 667.
Frauen-Emanzipation und -Literatur III 434 ff.
Frauenlob I 243 f., 259.
Freidank I **244** ff., 271, 637; II 605.
„Freie Bühne" III 533, 543.
Freiheitskriege II 488 ff.
Freiligrath II 603, **610** ff.; III 91, 168, 235, 236, 300, 306.
Freimaurer II 275 f.
Frenssen III 270, 297, 599, 608, **610** ff., 651, 666.
Frey I 354, 355.
Frey, Ad. III 636.
Freytag I 17; II 398, 544; III 94, 97, 119, 125, 127, **128** ff., 155, 248, 289, 377, 397, 401, 435, 485, 514, 598, 611, 626.
Friedjung III 498.
Friedrich der Große I 444, 487 f., 489, 490, 500 f., 524, 568; II 274 f., 282.
Friedrich von Hausen I 155.
Friedrich II., Deutscher Kaiser I 252 f., 291, 346.
Friedrich, Kaspar II 443.
„Friedrich von Schwaben" I 272.
Friedrich Wilhelm I. von Preußen I 443 f.
Friedrich Wilhelm IV. von Preußen II 602 ff., 607, 610; III 4, 168.
Fries III 104.
Frischlin I 363; III 481.
Frommel III 476.
Fueterer I 255.
Fulda, Kloster I 33, 40.
Fulda, L. III 556, **568**.
Funke III 476.
Funke, Wilhelmine III 711.

G.

Gagern III 2, 398.
Gagern, Friedrich v. III 634.
Galen III 124.
Galilei I 291, 342, 430, 432.
Gallen, St. I 33, 58, 67.
Gallitzin I 539, 616; II 265.
Ganghofer III 475.
Garibaldi III 441, 683.
Gärtner I 483, 504.
Gaudy II 525.
Gauß II 556.
Gebhardt v. III 703.
Geibel II 603, 604; III 13, 163, 166, 167, **168** ff., 173, 187, 189, 192, 193, 194, 196, 199, 235 u. 236 (1870/71), 272, 298, 355, 404, 406, 408, 443, 514, 531.
Geiger III 627.
Geiler von Kaisersberg I **250**, 296.
Geistliche Dichtung I 64, 67, **68** ff., **212** ff.; III 476 f.
Geißler III 619.
Gelehrten-Gesellschaften I 296.
Gellert I 484, 486, **487** ff., 574; II 7.
Gemmingen II 283.
„Genesis, Wiener" I 216.
Gentz II 554.
George III 535, 578, 660, 687, **734** ff., 738, 743, 758.

Geraldus I 45.
Gerhard, Adele III 622.
Gerhard, P. I 388 ff., 447, 537.
Gerlach, Gebr. II 604.
Germanen I 7 ff., 11 f.
Germania des Tacitus I 8 ff
Gerok III 236, 476.
Gerstäcker III 122 f.
Gerstenberg I 589, 590, 611 f.; II 167.
Gervinus II 556; III 2, 11, 13, 158.
Geßner, K. I 342, 478; III 105, 323.
„Gesta Caroli" I 58.
„Gesta Romanorum" I 269, 352.
Ghaselen II 533.
Giesebrecht III 10, 166.
„Gil Blas" I 431.
Gilm II 614; III 474.
Ginzkey III 741.
Giseke, Freund Klopstocks I 484, 522.
Giseke, Rob. III 126.
Giulio III 38.
Giusti III 188.
Gjellerup III 616.
Glaser III 404.
Glaubrecht III 104.
Gleim I 495 ff., 498, 499, 501 ff., 504, 509, 510, 531; II 262.
Glück III 439.
Gobineau III 652.
Göcking III 434.
Goedeke I 284.
Goedschke III 93.
Goering III 597.
Goethe. Band I: Boie 530; Bürger 541; Gellert 489; Göttinger Musen-Almanach 530; Gottsched 459; Günther 451, 452, 456; Herder 621 f., 623, 625, 626, 631, 634 f.; Jacobi, J. G. 505; Klopstock 513, 525; Lavater 528; Lenz 612; Lessing 579, 588, 589, 609; Miller 536; Mystik 440; Rabener 485; Ramler 498; Hans Sachs 322 f.; Schäferdichtung 409; Sturm und Drang 610, 611, 612; Wagner 612; Voß 532 f.; Wieland 563; Wilh. Meister 413; 302, 446, 634, 638, 639.
— Band II: Leben. Jugend in Frankfurt 3 ff.; Student in Leipzig 6 ff.; Rückkehr nach Frankfurt 9 f.; Straßburg 10 ff.; Advokat in Frankfurt 15 f.; Wetzlar 16 f.; Tätigkeit in Frankfurt 17 ff.; Rheinreise 27 f.; erste Schweizerreise 31 f.; in Weimar 33, 41 ff.; Gartenhaus 50 f.; Harzreisen 52 f.; zweite Schweizerreise 53 f.; Leiter des Liebhabertheaters 57; Reise nach Italien 58 ff.; Rückkehr nach Weimar 61, 77 f.; Herzensbund mit Christiane 77 f.; zweite italienische Reise 79 f.; Reise nach Schlesien 81 f.; Leiter des Hoftheaters 83, 104, 126; Campagne in Frankreich 84 f.; dritte Schweizerreise 90; letzte Lebensjahre 132 ff.; Tod 138, 557.
Goethe. Personen. Band II: Anna Amalia 41 f.
Basedow 28, 276 f.
Berisch 8, 9.
Bettina 113 f., 117 f., 119, 419, 420, 421, 422.
Böhme, Hofrat 7.
Boisserée 122, 125.
Breitkopf 8.
Brentano Maximiliane 17, 20, 113, vgl. 403.
Brion, Friederike 14 f., 30, 34 f., 36, 53, 120, 130.
Buff, Lotte 16 f., 20, 25, 27.
Eckermann 133.
Fahlmer 28, 44, 53, 262.
Faustina 80.
Gellert 7.
Gemeinschaft der Heiligen 16, 27.
Göchhausen, Frl. v. 42.
Gottsched 7.
Gretchen 6.
Goethe. Personen. Bd. II: Großeltern 3.
Großvater 5, vgl. III 94.
Herder 11 f., 13; über „Götz" 15 f., 18; 16, 27, 33, 36, 46, 59, 77, 7, 106, 109.
Herzlieb, Minna 114 f., vgl. 420.
Jacobi, Fr. H. 28, 31.
Jacobi, J. G. 28.
Karl August 30, 32, 33, 43, 45, 46 ff., 50, 53 f., 61, 119, 134, Tod 135.
Kauffmann, Angelika 60.
Kestner 17, 25, 27, 35.
Klettenberg, Frl. v. 9, 10, 262.
Klinger 27, 46, 119.
Klopstock 27, 30, 44, 69.
Knebel 30, 41, 42, 46, 61, 105, 119.
Laßberg, Frl. v. 51.
Lavater 27 f., 32, 54, 56; Bruch 274.
Lenz 27, 46.
Lerse 11.
Levetzow, Ulrike v. 127 f.
Limprecht 9.
Merck 16, 17, 20, 27, 30, 46, 262.
Meyer, H. 60, 91, 104, 107, 109, 127.
Moritz 60, 271 f.
Müller, Kanzler 133.
Münch, Sib. 30.
Mutter 3, 9, 18, 53; Tod 120; Cl. Brentano 404; Bettina 421, 429.
Napoleon 110, 493.
Oser 8, 12, 53.
Pogwisch, Ottilie v. 126.
Riemer 108, 132.
Riggi, Maddalena 80.
Salzmann 11.
Schiller über „Egmont" 62, 198; über „Iphigenie" 64, 68 f.; G. über die „Räuber" 76; Freundschaftsbund 85 ff., 212 ff.; erstes Sehen 169 f.; Begegnung bei Frau von Lengefeld 197; G. ver-

schafft Schiller die Professur 198, 210; „Naive u. sentimentalische Dichtung" 211; „Horen" 87, 88, 89; Sch. über „Wilhelm Meister" 98; über „Hermann und Dorothea" 99; G.s u. Schillers Lyrik 217, 221; „Wallenstein" 224; „Tell" 245; G. über Schillers Charakter 254; Schillers Krankheit u. Tod 107 ff.; „Bei Betrachtung von Schillers Schädel" 143 f., 162 f., 167; „Epilog zu Schillers Glocke" 258.
Schlosser 16, 27, 53.
Schönemann, Lili 31 ff.; 35 f., 39 ff., 99 f., 119.
Schönkopf, Kätchen 8, 9, 53.
Schröter Corona 53.
Schultheß, Bäbe 100.
Schwester Cornelia 3, 16, 27, 32, 53.
Sohn August 78, 109, 126, 135; Tod 137; III 444.
Soret 133.
Stein, Frau v. 41, 42, 48 ff., 52, 58, 59, 68; Bruch 77, 97, 119, 133, 134.
Stilling 11, 28, 272 f.
Stock 8, 187.
Stolberg, Gebr. 31 f., 41.
Szymanowska 129.
Thorane 6.
Tischbein 60.
Trippel 60.
Vater 3, 6, 33.
Vulpius, Christiane 17 f., 91; Tod 126; 288.
Wagner 27.
Werthern, Luise v. 42.
Weyland 11, 14.
Wieland über den „Götz" 17; „Götter, Helden und Wieland" 29, 30; 41.
Willemer, Marianne v. 124 ff., 136, 420.
Wolf, Fr. A. 91, 108.
Zelter 109, 128, 129, 135.

Goethe. Werke. Bd. II:
„Achilleis" 104.
„Alexis und Dora" 89.
„An den Mond" 51.
„An Schwager Kronos" 38.
„Annette" 8.
„Aufgeregten, Die" 82.
Balladen 89 ff., 113 f.
„Von deutscher Baukunst" 12.
„Bei Betrachtung von Schillers Schädel" 134 f.
„Beiträge zur Optik" 82 f.
„Belagerung von Mainz" 120.
„Briefe aus der Schweiz" 120.
„Briefwechsel mit Schiller" 134.
„Bürgergeneral, Der" 84, 106.
„Campagne in Frankreich" 84, 120.
„Cäsar", Plan zum 13.
„Cellini" 88.
„Claudine von Villa Bella" 38.
„Clavigo" 14, 30.
„Demetrius"-Plan 108.
„Der neue Pausias" 91.
„Dichtung und Wahrheit" 119 f., 187, 262, 498.
„Egmont" 32, 58, 60, 62 f.
„Elegien, Römische" 80 f., 88.
„Elpenor" 58.
„Epigramme, Venet." 81 f., 89.
„Epilog zu Schillers Glocke" 109, 258.
„Epimenides" 112.
„Erwin und Elmire" 31, 38.
„Euphrosyne" 91.
„Ewiger Jude" 29.
„Falke" 57.
„Farbenlehre" 121.
„Fastnachtsspiele" 29.
„Faust" 2, 12, 15, 24; Urfaust 29; 32, 39, 58, 61, 90; Zweiter Teil 132, 137; Erster und zweiter Teil **140** ff.

Goethe. Werke. Bd. II:
„Fischer" 51 f.
„Fischerin" 57.
„Frankfurter gelehrte Anzeigen" 16.
Friederikenlieder 14, 34 f.
„Ganymed" 37 f.
„Geheimnisse, Die" 56.
„Geschwister, Die" 57.
„Götter, Helden und Wieland" 29.
„Das Göttliche" 55.
„Götz" 12, 14, 15, **17** ff., 38, 46, 62.
„Grenzen der Menschheit" 55.
„Großkophta" 83, 106.
„Harzreise" 52 f.
„Heidenröslein" 36.
„Herbstgefühl" 40.
„Hermann und Dorothea" 92, 99 ff.; W. v. Humboldt darüber 320.
„Hochzeitslied" 113.
„Höllenfahrt" 6.
„Horen" 87 f.
„Ilmenau" 46 ff.
„Iphigenie" 51, 60, **63** ff.
„Jery und Bätely" 57.
„Kronos" 38.
„Laune des Verliebten" 8, 10.
„Literarischer Sansculottismus" 87.
Lyrik bis 1775 33 ff.
„Mädchen von Oberkirch" 104.
„Mahomet" 13, 29.
„Mahomets Gesang" 37.
„Mahomet-Übersetzung" 88.
„Mailied" 35.
Marienbader Elegie 128.
„Maskenzüge" 57.
„Metamorphose der Pflanzen" 54.
„Mitschuldigen, Die" 10.
Müllerlieder 91.
„Natürliche Tochter, Die" 105 f.
„Nausikaa" 60.
„Odysseus in Phäakien" 60.

Goethe. Werke. Bd. II.
„Optik, Beiträge zur“ 82 f.
„Paläophron und Neoterpe“ 105.
„Pandora“ 111.
„Pausias, Der neue“ 91.
„Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes“ 29.
„Prometheus“ 13, 29, 38.
„Propyläen“ 104.
„Proserpina“ 58.
„Reineke Fuchs“ 83, vgl. I 251.
Revolutionsdramen 106.
„Röm. Elegien“ 80 f.
„Schatzgräber“ 90.
„Scherz, List und Rache“ 57.
„Singspiele“ 27 f.
„Sokrates“, Plan zu 13.
„Sprüche in Versen“ 135.
„Stella“ 31.
„Tages- und Jahreshefte“ 120.
„Tancred“, Übers. 88.
„Tasso“ 61, **69** ff.
„Tell“ 92.
Theaterschriften 83 f.
„Trilogie der Leidenschaft“ 129 f.
„Triumph der Empfindsamkeit“ 57.
„Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ 88.
„Venet. Epigramme“ 81 f.
„Vögel“ des Aristophanes übersetzt 58.
„Wahlverwandtschaften“ **115** ff., 423.
„Was wir bringen“ 106.
„Wanderer, Der“ 36.
„Wanderers Sturmlied“ 36.
„Werther“ **20** ff., 46, 52, 57, 129, 265, 402, 589.
„West-östlicher Divan“ 123 f., 529.
„Wilhelm Meisters Lehrjahre“ 58, 61, 90, **92** ff., 261, 262, 276, 333, 347 f., 372, 390, 398, 405, 431, 541, 656, 657, 658.
Goethe. Werke. Bd. II:
„Wilhelm Meisters Wanderjahre“ 115, 130 ff.
„Winckelmann und sein Jahrhundert“ 107.
„Xenien“ 89; 135.
„Zueignung, Die“ 56 f.
— Sonstiges: Bd. II:
Goethe und Arnim 425; Börne 562; Brentano 405, 412; Calderon 358; Grillparzer 618; Gutzkow 591; Hebel 278; Hegel 328; Heine 567; Helwig-Imhof, Amalie v. 263; Hölderlin 333; W. v. Humboldt 320; Jean Paul 295; Junges Deutschland 558, 565; Kleist 458 f., 470; Menzel 562; Mörike 657, 658; Goethe als Naturforscher 54, 55, **82** f., 121 f.; Goethe und Novalis 372, 376; Goethes Pantheismus 54 ff.; politische Stellung 109 ff.; Goethe und die Revolution 82, 106, 110, 490; Romantik 107 f., 118, 122, 317, 319, 320, 347, 350; Schelling 326; A. W. Schlegel 358; Fr. Schlegel 342, 347, 350 f.; „Schöne Seelen“ 262; Sturm und Drang 260; Tieck 391; „Wunderhorn“ 412. — Außerdem: 259, 261, 266, 276, 280, 281, 284, 378, 425, 452, 488, 490, 498, 544.
— Band III: 6, 8, 15, 17, 21, 36, 43, 64, 77, 84, 102, 114, 141, 195, 227, 228, 236, 246, 272, 308, 393, 408, 433, 479, 500, 501, 514, 535, 592, 674, 748, 759, 763.
Goethe-Biographien III 501.
Goethe-Gesellschaft III 500.
Goethe-Jahrbuch III 500.
Goeze I 596, 621; II 26.
Göhre III 155, 513.
Goldoni I 586; II 281.
Goldsmith II 281.
Goltz, v. d. III 588, 752.
Gomperz III 501.
Goncourt III 517.
Gorki III 519.
Görres II 403, 411, 413, 417, 425, 428, **438** ff., 544; III 37, 226.
Göschen II 321.
Gött, Emil III 718.
Gött, Ursula III 718.
Gotisch I 12, 15, 16.
Gotter I 529.
Götter, germanische I 7 ff.
Götterdämmerung I 38 f.
Gottfried von Neifen I **175**, 283.
Gottfried von Straßburg I 92, **123** ff., 135, 157, 159, 249, 637; II 442, 547; III 199, 203.
Gotthelf III 22, **98** ff., 112, 230, 249, 298, 304, 314, 459, 468, 472.
Göttinger Gelehrte Anzeigen I 475.
Göttinger Musen-Almanach I 529.
Gottschall III 398, 400.
Gottsched I 251, 427, 443, 456, **457** ff.; II 7; III 22.
Gottschedin, die I 464.
Götz, J. N. I **495**, 497.
Gozzi II 232; III 582.
Grabbe II 487; III **25** ff., 416, 523, 593.
„Gral“, Zeitschrift III 669.
Gralsage I 72, **103** f.
Grazie, Eug. delle III 710.
Greflinger I 378.
Gregor von Heimburg I 270.
Gregor von Tours II 636.
Gregor VII. I 85.
Gregorovius III 10, 12.
Greif III 195 ff.
Greiner III 742.
Greinz III 635.
Griechischer Roman I 75, s. Roman.
Griepenkerl III 34.

Grillparzer II **616** ff.; III 16, 20, 21, 23, 24, 25, 105, 165, 382, 429, 432, 433, 443, 460, 501, 514, 554, 585, 759.
Grillparzerpreis III 443, 469, 584.
Grimm, Hermann II 12, 412, 501.
Grimm, Jakob II 274, 294, 403, 412, 413, 424, 425, **440** ff., 481, 603; III 2, 719, 755.
Grimm, Wilhelm II 403, 412, 413, 424, 425, **440** ff., 481, 603; III 12.
Grimmelshausen I **412** ff.; III 101.
Grisebach III 415 f.
Grobianische Literatur I 339, 370.
Groot von Deventer I 238 f.
Grosse III 166, **194**, 235.
Großmann II 283.
Groth III 145, **156** ff., 164, 269, 298.
Grotius I 434, 435.
Grotthuß, J. C. v. III 702.
Grübel II 280.
Grün II **605** ff.; III 2, 300, 460.
Gryphius I 379, **386** ff., 390, **398** ff., 404, 405.
Guarini I 409.
Gubitz III 26.
Gudrun I **197** ff., 256, 270; II 527; III 582.
Günderode, v. II 419, 423.
Gundling I 443.
Gundelfinger (Gundolf) III 500, 730.
Günther I **451** ff., 457, 458; III 25.
Günther, Agnes III 669.
Gutenberg I 294.
Gutzkow II 528, 581, 585, **586** ff., 599; III 127, 138, 408, 515, 555.
Guyot I 102.

H.

Haarhaus III 622.
Hackländer III **124**, 248.
Hadamar von Laber I 248.
Hadloub I 175; III 322.
Haeckel III 6, 496, 497, 499, 539.
Haendler, Otto III 744.
Hagedorn I 451, 475, **480** ff., 494, 496, 521.
Hagen, Fr. v. II 442.
Hahn I 530, **534**.
Hahn-Hahn, Gräfin II 600; III 435.
Hainbund I 513; **530** ff.
Halbe III 564 f.
Hallberger III 248.
Haller, A. v. I 451, **475** ff., 521, 581, 584; II 176.
Haller, L. v. II 554.
Halm III 21.
Hals III 488.
Hamann I **615** ff., 618, 632.
Hambacher Fest II 552, 557.
Hamerling III **418** ff., 514.
Hammerstein III 683.
Händel I 440, 628.
Händel-Mazzetti, v. III 669 f.
Handschriften I 155, 167, 216, **176**, 637.
Hanold III 648.
Hansjakob III 477.
Hanswurst I 364 f., 403 f., 457, 458, 466, 578; III 22.
Harden III 533.
Hardenberg s. Novalis.
Hardenberg, v. III 706.
Harder I 323.
Hardt III 583.
Häring s. Alexis.
Harlekin s. Hanswurst.
Harms III 158.
Harnack, Adolf III 247, 536.
Harsdörfer I 379, 380.
Hart, Heinrich und Julius III 450, 522, **524** ff., 528, 531, 533.
Hartleben III **569** f., 575.
Hartmann von Aue I **92** ff., **154**, 256, 637.
Hartmann, Ed. v. III 245, 415, 502.
Hartmann, M. III 119.
Hasenclever III 596 f.
Hätzlerin I 176.
Hauff II **521**; III 84, 223.
Hauptmann, Gerhart II 487; III 523, 532, 533, 534, 536, **539** ff., 556, 559, 560, 563, 564, 565, 566, 580, 655, 687, 759.
Hauptmann, Karl III 566 f., 592.
Hauser, Otto III 744.
Hausbofer III 475.
Hausrath III 402.
Häusser III 10, 204.
Havemann III 618.
Haym III 12.
Hebbel II 643, 676, 693; III 17, 18, 25, 34, **35** ff., 72, 82, 95, 159, 161, 165, 172, 188, 216, 230, 269, 270, 298, 432, 443, 473, 514, 537, 554, 574, 587, 589, 687, 750.
Hebel II **278** ff.; III 157, 459, 608.
Heer III 639 f.
Hegel II 107, 121, 325, 328, 330, 411, 499, 540, **553** ff., 564, 604, 692; III 3, 6, 7, 478, 479, 495, 748.
Hegeler III 600.
Hehn III 12.
Heiberg III 269, 297, **526** f.
Heidelberger Dichterkreis I 377.
Heilborn III 650.
Heiligendichtung I 219 ff.
Heimatkunst III 459 ff., 536, 583, 584, 591.
Heimburg III 437.
Heine II 393 f., 407, 408, 433, 527, 528, 534, 536, 558, 560, 561, 562, **563** f., 589, 600, 601; III 26, 38, 49, 95, 169, 223, 272, 298, 300, 303, 415, 420, 474, 514.
Heine, Anselma III 659.
Heinrich III. I 67.
Heinrich IV. I 157.
Heinrich von Freiberg I **132** f., 136.
Heinrich der Glichesäre I 57, 250.
Heinrich Julius von Braunschweig I 365.
Heinrich von Laufenberg I **248**, 287.
Heinrich von Meißen I **243** ff., 259.
Heinrich von Melk I 214 f.
Heinrich von Morungen I 155 ff.
Heinrich von München I 137.
Heinrich von Neustadt I 268.

Heinrich von Nördlingen I 237 f.
Heinrich von Osterdingen I 135.
Heinrich Suso I 236 f.
Heinrich der Teichner I 249.
Heinrich von dem Türlin I 134.
Heinrich von Veldeke I **89** f., 154.
Heinroth III 660 (s. Rittland).
Heinse, v. I 505, **565**, 608, 611, 614; II 26, 27, 77, 598.
Heldenepos I 18 ff., vgl. Epos.
Heldensage I 18 ff., 63, 177.
Heliand I33, **34**ff.,40,44,64,147.
Hell II 536.
Helmholtz II 556; III 246, 498.
Helvetius I 606.
Helwig-Imhof II 263.
Hemmingstedter Schlacht, Lied von der I 284.
Henckell III 530.
Hengstenberg II 556.
Henle III 300.
Hensel II 416.
Herbort von Fritzlar I 90.
Herder I 384, 435, 456, 505, 541, 547, 585, 586, 611, 614, **615** ff., 636, 637; II 11 ff., 13, 15, 18, 27, 33, 36, 46, 59, 86, 96, 105, 108, 194, 196, 277, 319, 326, 353, 378, 405, 452, 488, 555; III 6, 501.
Herger I 158 f.
Hermann, Georg III 600.
Hermann, Gottfried II 556.
Hermann von Thüringen I 102, 135, 160, 234.
Hermes II 268 f.
Herodot II 57.
Herrig III 448.
Herrnhuter I 439.
Hertz, W. III 166, **200** ff., 204, 216, 235, 298.
Herweghl I 582,602f.,**608**f.,613; III 171, 197, 199, 300, 306, 356.
Herwig III 683.
Herz, Henr. II 343, 349, 360, 361.
Herzog, Rud. III 622 f., 752.
Herzog, Wilhelm III 500.
„Herzog Ernst" I 75 f., 346.
Hesekiel III 93, 236.
Hesse III 571, 626, 639, **641** ff., 651.
Hettner III 12, 300.
Heubner III 683.
Heun s. Clauren.
Hexameter I 53, 509.
Hey II 526.
Heyking, E. v. III 665.
Heym III 741.
Heymann III 753.
Heymel, v. III 753.
Heyne I 637.
Heynicke III 755.
Heyse, K. W. III 173.
Heyse, P. II 676; III 127, 166, 167, 172, **173** ff., 199, 205, 272, 288, 298, 355, 391, 404, 408, 409, 441, 485, 514, 567.
Hilbolt von Schwangau I 175.
Hildebrand III 501.
Hildebrandslied I **24** ff., 147, 282; II 532.
Hildesage I 198.
Hille III 718.
Hiller I 528.
Hillern, W. v. III 437 f.
Hindenburg, v. III 762.
Hippel II 268, **269** f., 276, 290.
Hirschfeld III **564**, 566.
Hirt III 501.
Hirzel I 511, 521.
Hitzig II 447; III 86, 167.
Hochdeutsch I 87.
„Hochland", Zeitschrift III 669.
Hoechstetter III 668.
Hoefer III **119**, 235, 487.
Höfische Dichtung I 146 ff.
Hoffmann, E. T. A. II 347, 398, 407, **444** ff., 521, 565, 651, 658, 659, 662; III 36, 167, 216, 227, 289, 314, 416, 623, 660.
Hoffensthal, v. III 634.
Hoffmann von Fallersleben II 607 f.; III 129.
Hoffmann, Hans III 485 ff., 627.
Hoffmannswaldau, v. I 379, **384** ff., 409, 427.
Hofmannsthal, v. III **578** ff., 582, 655, 656, **731** f.
Hofpoeten I 425 ff.
Hohelied, das I 220, 234, 627.
Holbein III 18.
Holberg I 464, 419, 596.
Hölderlin II 325, **329** ff., 362, 450, 603; III 40, 94, 197, 408, 510, 535, 734.
Holländer III 602.
Holmsen III 532.
Holst III 744.
Holtei, v. III 125 f.
Hölty I 530, **534** ff.
Holtzmann III 205.
Holz III **531** f., 533, 539, **721** f.
Holzamer III 626 f.
Homer I 533, 583 f., 614, 619, 622, 637; II 11, 15, 21, 91, 167, 197, 211, 342; III 15.
Hopfen III 166, **406** f., 556.
Horaz I 468, 481, 495, 496, 504, 534, 575, 619, 622.
Hörmann, A. v. III 709.
Horn, v. III 104.
Horn, Herm. III 617.
Hosemann II 526.
Houwald II 437.
Hrabanus Maurus I 33, 40.
Hrotsvith I **51** f., 222, 362; III 434.
Huber, L. F. II 187.
Huber II 264.
Huch, Fr. III 650 f.
Huch, Ric. III 677, **679** ff., 683, 687, 710, 720.
Huch, Rudolf III 600.
Huggenberger III 641.
Hugin (Prinz Feod. v. Schl.-Holst.) III 711.
Hugo von Langenstein I 220.
Hugo von Montfort I 255.
Hugo von Sitten I 58.
Hugo von Trimberg I 160, **246**, 271, 281.
Hugo, V. II 559, 578, 611; III 20.
Humanismus I **290** ff., 314, 315, 340; III 498.
Humboldt, A. v. II 88, 493, 557, 603; III 5, 94.
Humboldt, W. v. II 88, 213 f., **319** ff., 361, 493, 551; III 197.
Humperdinck III 566.
Hundesegen I 14.
Hunold I **425**, 457, 458.

Hutten, v. I 296, **315** ff., 330; III 332 f., 481.
Hyon von Bordeaux I 558.

J.

Ibsen III 71, 501, **518** f., 520, 533, 536, 542, 546, 555, 572, 577, 594, 650.
Idyll I 527.
Iffland II 69, 186, 245, **283** f.; III 16, 556, 558.
Ilg III 641.
Immermann II 529, 534, 536, **537** ff.; III 18, 31, 32, 33, 34, 97, 102, 105, 112, 128, 131.
Isemann III 751.
Isengrimus I 56 f.

J.

Jacobi, Fr. II 28, 31, 96, 262, **265** f., 274, 402.
Jacobi, J. G. I **505** f.; II 28, 265.
Jacobowski III 702.
Jacobsen III 618.
Jacobus de Cessolis I 247.
Jäger, O. III 499.
Jägersegen I 14.
Jahn II 501, 550; III 2, 159.
Jahnke III 705.
Jakob de Voragine I 220.
Jakobsen III 519.
Jambus I 492.
Janitschek III 710.
Janssen III 499.
Jeggerlehner III 641.
Jean Paul I 505, 614; II 262, 270, 288, **289** ff., 333, 529, 562, 591, 651, 658, 650; III 36, 37, 83, 94, 107, 113, 125, 151, 267, 308.
Jensen, Wilh. III 166, 235, 269, 297, **404** ff., 406.
Jerschke III 532.
Jerusalem I 504.
Jesuiten I 334.
Johann von Soest I 272.
Johann von Winterthur I 253.
Johst III 595 f., 638.
Jonas I 314.
Jordan III 2, 235, **398** ff., 400.
Journalismus III 16, 247 ff.
Junges Deutschland II 528, 544, 548, **558** ff., 601; III 1, 2, 13, 14, 16, 17, 71, 83, 125, 129, 135, 138, 155, 167, 196, 299, 379, 397, 398, 435, 451, 514.
Jüngstes Deutschland III 515 ff.
Jungnickel III 618.
Jung-Stilling I 632; II 11, 28, 265, **272** f., 274, 276, 437.
Justi III 501.
Jutte, Frau I 226.

K.

Kadelburg III 447.
Kahlenberg, H. v. III 664.
Kahlenberg I 144, 350.
Kaiser III 594 f.
Kalisch III 447.
Kalkowsky III 752.
Kant I 302, 435, **610** f., 615, 617, 639; II 189, 192, 194, 204 f., 206, 274, 275, 288, 319, 321, 325, 326, 330, 332, 346, 362, 367, 452, 454, 499, 555, 692; III 8, 234, 489.
Kanzow I 341.
Kapp III 300.
Karl der Große I **31** ff., 66.
Karrillon III 625.
Karschin I 502, 505; III 434.
Kaspar von der Roen I 270.
Kästner I **491**, 501.
Katharina von Emmerich II 417.
Kaufmann II 46.
Kaulbach II 603.
Keil III 248.
Keller, Gottfr. I 175, 413; III 100, 101, 127, 165, 174, 187, 188, 197, 230, 248, 249, 250, 272, 297, **298** ff., 328, 330, 337, 342, 354, 375, 397, 399, 436, 465, 478, 514, 537, 592, 603, 635, 638, 640, 641, 677, 682, 687, 706.
Keller, Paul III 629.
Kellermann III 631 f.
Kepler I 291, **342**, 430, 432.
Kerner II 413, **513** ff., 517, 524, 544, 644, 658, 659, 661; III 306.
Kesser III 597.
Kettembeil III 28, 33.
Keyserling, E. v. III 651, **656** f.
Kielland III 519.
Kienzl III 752.
Kierkegaard III 535.
Kinau III 618.
Kind II 536.
Kingsley III 402.
Kinkel II 424, **614**; III **213**, 441.
Kirchbach III 528.
Kirche I 15, 33, 63 f., 67, 84 f., 85 f., 232 ff., 290, 300 ff.
Kirchenlied I 287, 310 f., 358 ff., 387 ff., 490, 529, 629; III 476.
Kirchhoff I 356.
Klabund III 752.
„Klage, Die" I 196 f.
Klaj I 380.
Klassizismus I 336 f., 558; II 319, 558, 692, 693; III 1, 13, 14, 17, 27, 191, 253, 353, 497, 749.
Klein, K. III 237.
Kleist, E. v. I 451, 498, **499** ff., 509, 511, 520, 577.
Kleist, H. v. II 395, 399, 400, 437, 450, **451** ff., 501; III 16, 40, 71, 408, 416, 443, 449, 514, 545, 552, 554, 587, 589, 687, 750, 759.
Klemm III 752.
Klie III 709.
Klingemann III 18.
Klinger I 611, **612**; II 27, 46, 118, 167.
Klinger, Bildhauer III 537.
Klingsohr I 135, 256.
Klopstock I 451, 456, 482, 484, 492, 505, 506, **507** ff., 526 ff., II 27, 30, 44, 69, 167, 176, 261, 319, 321, 330, 332, 402, 415, 488, 489; III 35, 234, 501.
Klosterschulen I 33 f.
Klotz I 504, 585.
Kluge III 501.
Knapp III 476.
Knigge II 270.
Knodt III 703.
Koch III 499.
Kohne III 619.
Kokoschka III 597.
Kolbenheyer III 632.

Kompert III 119.
König, Eberh. III 592.
König, H. III 93, 94.
König, U. I 406, **426** f., 452, 457.
Konrad von Ammenhusen I 248.
Konrad von Marburg I 234.
Konrad, Pfaffe I 76.
Konrad von Würzburg I **138** ff., 219, 260, 271.
Konradin I 175.
Kopernicus I 342, 430, 432.
Kopisch II 526.
Korff III 501.
Körner, Th. II 8, 109, 464, 501, **506** ff., 530; III 18, 94, 235.
Kornfeld III 595.
Kortum I 564.
Kosegarten I **544**; III 320.
Kotzde III 683.
Köster, A. III 271.
Köster, Joh. I 341.
Kotzebue II 281, 283, **284** ff., 288, 387, 405, 506, 536, 551; III 6, 19, 558.
Krafft I 320.
Krauß III 501, 648.
Kremnitz III 440.
Kretzer III 527 f.
Kreusler III 236.
Kröger III 270, 287, 295, **608** ff., 610, 617.
„Krokodil, das" III 166.
Krüger, H. A. III 649.
Krüger, H. J. Chr. I 492.
Kruse, H. III 444, 448.
Kruse, J. III 617.
Kügelgen, v. III 482.
Kugler II 526; III 166, 167, 169, 173, 272, 408.
Kuh III 59.
Kühnemann III 501.
Kullmann III 242.
Külpe III 501.
Kulturkampf III 240 ff.
„Kunstwart" III 536 f.
Kürenberg I 153 f.
Kürnberger III 428.
Kurz, Hermann (Schwabe) II 660, 662; III 95, 187, **204**, 672.
Kurz, Hermann (Schweizer) III 639.
Kurz, Isolde III 203, 671, **677** ff., 710
Kyser III 588.

L.

Lachmann, Germanist III 129.
Lachmann, H. III 710.
Lafontaine, A. J. II 287.
Lafontaine, Jean de I 481, 487.
Lagarde III 503.
Lagerlöf III 519, 553, 685.
Laistner III 404.
Lalenbuch, das I 352.
Lamartine II 578.
Lamettrie III 65[illegible].
Lamprecht, K. III 498.
Lamprecht, Pfaffe I **79**, 90, 136.
Landauer III 683.
Langbehn III 502, 755.
Lange, Carl III 763.
Lange, J. I 42, 443.
Lange, S. G. I 495, 504, 547.
Langewiesche III 703 f.
Laroche II 17, 113, 262 f., 403; III 434.
La Rochefoucauld I 434.
Lasker-Schüler III 711.
Lassalle III **241** ff., 401.
Laube II 528, 585, 590, **597** ff., 619; III 2, 59, 65, 71, 382, 515, 555.
Lauff III 621 f.
Lauckner III 597.
Lauckhard II 271.
Lauremberg I 421.
Lavater I **528**, 609, 611, 632, 633; II 27 f., 32, 54, 56, 268, **273** f.
Leander, K. III 482.
Lechleitner III 634.
Legenden I 219, 271.
Leibniz I **435** ff., 442, 473, 476; II 168; III 7.
Leich, der I 12, 150.
Leipziger Dichterkreis I 483 ff.
„Leise" I 286.
Leisewitz I **611**; II 167.
Leistikow III 89.
Leitgeb III 633.
Leitner, v. II 525.
Lenau II **643** ff.; III 105, 169, 196, 298, 305, 415, 428, 432, 433, 460.
Lenbach III 190, 412, 441.
Lentner III 117.
Lenz, Max III 498.
Lenz, Reinhold I 611, **613**; II 13, 27, 46, 399, 599 f.; III 25.
Leo II 604.
Leopardi III 9, 188.
Lermontoff III 199.
Lersch III 752.
Lesage I 413, 431.
Lessing I 418, 435, 456, 459, 466, 467, 468, 477, 489, 492, 493, 498, 499, 501, 502, 504, 506, 514, 526, 530, 531, 547, 567, **568** ff., 604, 606, 613, 618, 619 f., 621, 625, 632, 636; II 26, 140, 182, 261, 265, 275, 343, 347, 402; III 445, 501, 503.
Leuthold III 166, 172, **197** ff., 200.
Levien III 644.
Levin, Rahel II 343, 350, 360, 560 f., **564** f.; III 26, 167.
Lewald II 600; III 435.
Leybold III 753.
Leyen, v. d. III 500.
Liberalismus II 551; III 1 f.
Lichnowski, Mecht. v. III 664.
Lichtenberg II 261, 268; III 416.
Lichtenstein III 753.
Lichtwer I 491.
Lie III 519.
Liebig, v. III 5, 6, 166.
Liebknecht III 243.
Liedersammlungen s. Handschriften.
Lienhard III 536, 586, **607**.
Lienert III 641.
Liliencron, D. v. III 269, 297, 421, 533, 609, 687, **688** ff., 699, 706, 710, 717, 727 728.
Liliencron, Roch. v. III 269.
Lilienfein III 589.
Lillo I 574.
Lindau, P. III 444 ff.
Lindau, Rud. III 249, **425** ff.
Linde, zur III 721.

Lindner III 443, 444, 448.
Lingg III 166, 187, **192** ff., 298.
Liscow I 470, **485**; II 290.
Lissauer III 747 f., 752.
List II 557.
Liszt III 220, 441.
Litzmann III 456.
Lobsien III 617.
Locke I 432.
Loeben, v. II 411, 428, **436**, 572.
Loens III 608.
Loeper, v. III 501.
Logau I **418** ff.; II 527; III 325.
Lohengrin I 134 f.; III 223.
Lohenstein, v. I 379, **384**, 385. **402**, **411** f., 429, 457; II 395; III 582, 583.
Lohmeyer III 236, 484.
Longfellow II 611, 614.
Lope de Vega II 634, 637, 639; III 21.
Lorm III 418.
Lortzing III 222.
Lotz III 745.
Lotze III 7.
Löwen I 586.
Lubliner III 446.
Lublinski III 590, 592.
Lucka III 632.
Ludendorff, v. III 762.
Lüdtke III 743.
Ludwig der Deutsche I 38, 40.
Ludwig, Emil III 498, 500.
Ludwig der Fromme I 32, 33, 34.
Ludwig, Otto II 487; III 17, 60, **71** ff., 104, 165, 230, 249, 298, 443, 514, 537, 656.
Ludwig XIV. I 430 f.
Ludwig II. von Bayern III 219.
„Ludwigslied" I 65 f.
Luther I 251, 299, **300** ff., 314, 315, 317 ff., 324, 330, 347, 357, 360; III 145, 238, 239, 253, 748, 759, 763.
Lux III 637.
Lyrik, Anfänge I 146 f.

M.

Mach III 499.
Mackay III 530.
Macpherson I 524.
Maeterlinck III 519, **546**, 581, 591.
Magnussen III 269.
Mahn III 500.
Makart III 409, 412, 419, 420, 421.
Manesse I 176; III 322.
Mann, H. III 651, **654** f.
Mann, Th. III **651** ff., 656.
Manuel I 363.
Manz III 718.
Marcks III 498.
Margarete von Limburg I 272.
Marienlieder I 86, 147 f., 216 ff.
Marlitt III **436** f., 514, 557.
Marlowe I 364; II 141.
Marner I 244.
Marot I 370.
Marschner III 222.
Martens III 656.
Martial I 418.
Martin von Cochem I 424.
Marx III 242.
„März" Ztschr. III 753.
Masius III 499.
Maßmann II 511.
Materialismus III 3, 483, 499.
Mathilde bei Rhein I 256.
Mathy III 2, **136**.
Matthias, Ad. III 498, 501.
Matthisson I 451, **544**; III 35.
Matzen III 763.
Maupassant III 519, 529.
Mauvillon I 484, 509, 566.
Maximilian I. I 197, 252 ff.
May III 123.
Mayer, K. II 521.
Mayne III 500.
Mayr II 557.
Mazzini III 441.
Mechtild von Magdeburg I 234 f.; III 434.
Meding (Gregor Samarow) III 400.
Megede, v. III 600.
Megerle (Santa Clara) I 423 f.
Meinecke III 498, 762.
Meinhold III **95** f., 401.
„Meininger" III 449.
Meißner, A. G. II 286.
Meißner, Der I 244.
Meistersinger I 242 ff., 261 ff.
Melanchthon I 301, 308, **314** f., 340.
Melander I 356.
Melisus I 377, 379.
Memento mori I 214.
Mendelssohn-Bartholdy II 603.
Mendelssohn, Moses I 577, **604**; II 343.
Mendoza I 409, 413.
Menke I 458.
Menzel, A. III 355, 357, 358.
Menzel, W. II 544, **562**, 569, 577, 586, 589 f.
Merck I 624, s. unter Goethe.
„Merkur, Deutscher" I 557.
Merseburger Zaubersprüche 13 f., 17.
Merswin I 238.
Metternich, v. II 550, 551, 553.
Meyer, Conr. Ferd. II 252 f.; III 94, 127, 188, 248, 249, 250, 251, 252, 297, 298, **328** ff., 354, 375, 381, 401, 598, 637, 638, 677, 678, 679, 687, 703, 725, 734.
Meyer, Eduard III 501.
Meyer-Förster III 567.
Meyer, Heinrich II 60, 90, 103, 106, 108, 126.
Meyer, Johann III 164.
Meyer, Richard M. III 499, 500.
Meyerbeer II 582, 603; III 18.
Meyr, Melch. III 117 f., 166.
Meyrink III 632.
Meysenbug, M. v. III 441 f.
Michaelis I 505, **506**.
Miegel III **707** f., 709 f.
Milieu III 521 f.
Miller I 530, **536** f.; II 57.
Milow III 433.
Milton I 408, 409 f., 470, 508, 509.
Minghetti III 442.
Minneregeln I 249.
Minnesänger I **147** ff., 469, 509, 637; II 394, 425, 442, 527.
Minor III 500.
Mitteldeutsch I 12.
„Moderne", die III 513, 523.
Mohl, Gebr. III 2.

Moleschott III 5 f.
Molière I 406, 431, 440, 464; II 461; III 330, 501, 568, 596.
Möllhausen III 123.
Moltke, v. III 237.
Molo, v. III 683.
Mombert III **722** f., 727.
Mommsen, Th. II 660; III 11, 269, 272.
Mommsen, Tycho III 272.
Mönckeberg III 706.
Moncrif I 503.
Montaigne I 434; II 290.
Montanus I 351 f., 355.
Montemayor I 409.
Montfort, H., Graf v. I 255.
Moore III 203.
Moralische Wochenschriften I 186.
Morgenstern III 744 f.
Mörike II 643, **649** ff., 669, 685; III 165, 187, 193, 194, 195, 201, 203, 271, 273, 297, 298, 303, 308, 478, 514, 537, 699.
Moritz II 60, 271 f.
Moscherosch I 422.
Mosen II 525.
Mosenthal III 21.
Moser, G. v. III 447.
Moser, J. J. I 529.
Moser, K. Fr. I 529.
Möser I 568 f., 578, **638**; II 12.
Mozart II 276; III 22, 28, 94, 622.
Muellenbach III 621.
Mügge III 124.
Mühlbach III 93.
Müllenhoff III 269.
Müller, Adam II 464, **469**, 554.
Müller, G. Ad. III 683.
Müller, Hans III 742.
Müller von Itzehoe II 270, 384.
Müller, Johannes II 425, 488.
Müller, Johannes, von Elmau III 536.
Müller, Maler I 611 f.; II 27, 167, 395.
Müller, Max III 501.
Müller, Otfried II 556.
Müller, Otto III 22, **94**.
Müller, Wilhelm II **523** ff., 527.
Müller-Guttenbrunn III 634.
Müllner II 398, **437**, 621.
Multatuli III 519.
Münch, W. III 625.
Münch-Bellinghausen, Frhr. v. (Halm) III 21.
Münchener Schule III 166 ff.
Münchhausen, Börries v. III 706 f.
Muncker III 501.
Mundt II 585, 587, 590. **599**; III 93, 515.
Murner I 318, **328** ff.
Musäus I 564; II 42, **269**, 384, 639.
Muskatblüt I 259.
„Muspilli" I **38** f., 147.
Musset, A. de II 578; III 330, 420.
Mutianus I 296.
Mylius I 492, 571, 572.
Myller I 637.
Mystiker I 232 ff., 289, 290 f., 314, 361; III 9.
Mythenbildung I 6 f., 13.

N.

Nadler III 499.
Napoleon II 480, 490 ff., 503, 568, 577, 692; III 32, 349.
Nathusius III 438.
Natorp III 762.
Naturalismus III 15, 16, 166, 182, 353, 467, 521, **522** f., 534, 535, 539 f., 546, 548, 552, 563, 578, 584, 598, 652, 721, 749.
Naturgefühl I 446 ff.; II 22 f., 573 f.; III 106, 724 f.
Naturwissenschaft III 5 f.
Naumann III 513.
Neander I 391.
Negri III 188.
Neidhart von Reuental I 143, **172** ff., 350, 409; III 459.
Neogeorg I 362 f.
Nestroy III 24 f.
Neuberin, die I 465, 466, 474, 571, 576.
Neuert III 475.
Neuffer III 329.
Neukirch I 427 f., 460.
Neuklassizismus III 82, **165** ff., 229, 299, 397.
Neumark I 391.
Neumeister I 440.
Neuromantik III 82, **165** ff., 229, 299, 397, 584.
Newton I 291, 342, **432**; II 87, 121.
Nibelungenlied I 5, 46, **177** ff., 205 f., 256, 270, 469, 637; II 425, 442, 527; III 65 ff., 218, 220, 223 f., 399.
Nicol III 119.
Nicolai I 549, 577, 604, 625; II 26, 323, 343, 384, 388.
Nicolaus von Wyle I **269** f., 345.
Niebuhr II 493.
„Niedersachsenbuch" III 754.
Niemann III 400 f.
Nierig III 104.
Niese, Ch. III 667.
Nietzsche, Fr. II 550; III 182, 228, 244, 412, 414, 442, **504** ff., 515, 520, 522, 534, 535, 555, 637, 652, 668, 712, 717, 718, 722, 727, 764.
Nietzsche, El. III 505.
Nikolai, Phil. I 360.
Nikolay, L. H. I 564.
Nissel III 444, **448**.
Nithack-Stahn III 588.
Nominalismus I 291.
Nora, de III 752.
Nordheim III 119.
Normannen I 19.
Notker, Arzt I 53.
Notker Balbulus I 58.
Notker Labeo I 58 f.
Novalis II 333, 350, **362** ff., 392, 395, 400, 443, 450, 651; III 167, 216, 222, 229, 647, 711, 727.
Nürnberger (Solitaire) III 416 f.

O.

Odoaker I 23, 24, 207.
Oehlke III 500.
Offenbach, J. III 444.
Öhlenschläger III 48.
Ompteda, v. III **599** ff.

Oper I 403, 404 ff., 458, 466; III 216.
Opitz I 370, **372** ff., 377, 379, 381, 393, 397, 404, 408, 409, 421, 581.
Orsini III 441.
Ortel III 104.
Ossian I 524, 529, 603, 622, 625, 626; II 21, 167, 651.
„Ostdeutsche Monatsschrift" III 763.
Oswald von Wolkenstein I 254 f.
Otfried I 34, **40** ff., 89.
Ottaverime I 558.
Otto von Botenlauben I 175.
Ottonen und Ottonische Renaissance I 51, 67.
Overbeck II 443.
Ovid I 90 f.

P.

Paarmann III 629.
Palm II 491.
Palmenorden I 371.
„Pan", Ztschr. III 746.
Panteninus III 404.
Panzer III 501.
Paoli II 600; III **439**.
Papsttum I: zur Zeit Karls des Großen 33; der Staufen 84 ff.; im „Schwaben- und Sachsenspiegel" 246; III 339 ff.; vgl. auch Kirche.
Paquet III 750.
Paracelsus I 342, 361; II 272.
„Parzival" I 5, 92, **102** ff., 256, 271, 413, 469; III 199, 220 f., 225 f.
Passavant II 443.
„Passional" I 220.
Passionsspiele I 223, 226, 362.
Paul, H. III 501.
Pauli I 353.
Pauls III 618.
Paulsen III 502.
Paulus III 478.
Paulus Diakonus I 32.
Pavia I 284.
Pegnitzschäfer I 371, 377, **380**, 394, 409.
Percy I 541, 625.
Peri I 404.
Pertheš II 501.
Pessimismus III 229, 230, 246, 397, 416, 420, 508.
Pestalozzi II 278; III 198, 315, 623.
Peter von Pisa I 32.
Petersen I 341.
Petrarca I 270, **292**, 345.
Petzold III 752.
Peutinger I 296.
Pfeffel I **491**; II 263.
Pfintzing I 253.
Pfizer II 557; III 2.
Phädrus I 54.
Philippi III 625.
Physiologus I 55.
Picander I 440.
Pichler III 473 f.
Pietismus II 437 ff., 445; III 475.
Pindar II 15, 339, 534.
Pirkheimer I 296, 320, 341.
Pistorius III 236.
Planck III 648.
Platen, v. II 529, **532** ff., 568; III 168, 687, 734.
Plato II 361.
Plautus I 572, 573.
Pleyer I 141.
Ploetz III 705, 763.
Pocci II 526.
Poe III 623.
Poeck III 617.
Poggio I 353.
Polenz, W. v. III 603 ff.
„Pommerland, Unser", Ztschr. III 754.
Ponten III 622.
Pope I 448, 476, 486, 500; II 290.
Postel I 425.
Postl III 120 ff.
Predigt, im Mittelalter I 229 ff.
Prel, du III 195.
Presber III 568, 752.
Presse II 560; III 246 ff.
Preußischer Dichterkreis I 495 ff.
Prevost I 431.
Priscus I 13.
Prosadichtung, im Mittelalter I 269 ff.
Provenzalische Lyrik I 88, 151.
Prutz II 602, **614**.
Przybyszewski III 722.
Pückler-Muskau, Fürst v. II 544, 598, 609.
Pufendorf I 435.
Pulver III 588.
Puschkin III 199.
Puschmann I 260.
Püterich von Reichertshausen I 256.
Putlitz, v. III 214.
Puttkamer, A. v. III 440.
Pyra I 495.

Q.

Quevedo I 409, 422.

R.

Raabe III 125, 127, 165, 230, 249, **250** ff., 269, 298, 354, 375, 397, 481, 485, 514, 611, 632, 669, 763.
Rabelais I 331, 337, 370.
Rabener I 483, 484 f.
Rachel I 421 f.
Racine I 407, **430**, 464.
Rahel s. Levin.
Raimund III 21, **22** ff., 105, 457, 459, 460, 466.
Ramler I 505; II 343.
Rank III 116.
Ranke, v. II 556; III **10**.
Raspe I **543**; II 544.
Rationalismus I 442, 460, 468, 470, 474.
Ratpert I 58.
Ratzel III 499.
Rau III 94.
Raumer II 443, 493, 556; III 30.
Raupach II 537, 544; III **18** f., 30, 31.
Reaktion II 550 ff.; III 3, 4.
Realismus III 1, **5** ff., **15**, **83** ff., 165, 355, 523, 589, 749.
Rebmann I 478.
Recke, El. von der I 544.
Reder, v. III 689.
Redwitz, v. III 213.
Regenbogen I 243, **259**, 423.
Regiomantanus I 297.
Rehbein III 621.

Rehfues III 85.
Rehmke III 502.
Reich III 502, 761.
Reichenau I 33.
Reichel III 683.
Reicke III 711.
Reim I 40, 89.
Reimarus I 599.
Reinbot von Duren I 135.
Reinecke III 269.
Reinhardt, Max III 582.
Reinick II 525 f.
Reinmar d. A. I **157** f., 160.
Reinmar von Brennenberg I 283.
Reinmar von Zweter I 241 f.
Reiſeſegen I 15.
Reißner I 341.
Reißſtab III 85.
„Rembrandt als Erzieher" III 502 f., 764 (ſ. Langbehn).
Renaiſſance, Ottoniſche I 51; Italieniſche I 292 f., 566.
Renner III 704 f.
Reteliffe III 93.
Reuchlin I 297, 314, 362.
Reuter, Chr. I 417 f.
Reuter, Fr. III 119, 125, 127, **145** ff., 164, 298, 408, 459, 611, 650.
Reuter, Gabriele III 665.
Revolution, franz., Goethes Stellung zur R. II 82, 106, 110, 499; Schillers Stellung II 208, 490; Görres' II 438; Klopſtocks II 488, 489; Wielands II 488. — Revolution der dreißiger Jahre II 551 ff.; Revolution von 1848 III 1 ff.
Reynke de Vos I 57, 356, Entw.-Geſch. I 250 f.; III 145.
Ribbeck III 501.
Richardſon I 486, 487, 489, 549.
Richey I 426.
Richter ſ. Jean Paul.
Richter, L. II 526, 676; III 482
Richter, P. III 752.
Riehl, Aloiſ III 502.
Riehl, Wilhelm III 96 f.
Rille III 660, 739 f.
Rinckart I 390.
Rindfleiſch III 337.
Ringgeis I 443.
Ringwald I 357, 360.
Rinuccini I 404.
Riſt I 378.
Ritſchl III 504.
Ritter, A. III 711.
Ritter Blaubart I 282, 285.
Ritter Ulinger I 285.
Rittland III 665 (ſ. Heinroth).
Robert III 502.
Roberthin I 382.
„Robinſon" I 417, **446**; II 477.
Rodenberg III 248.
Rodigaſt I 391.
Rodin III 740.
Roen, K. von der I 270
Rohde III 502, 506.
Rohmer III 126.
Rollenhagen I 357.
Roman I: griechiſcher 76, Ritterroman 272 f., 408; Amadisroman 343; bürgerlicher Roman bei Wickram 341 f.; Schäferroman 374, 408 f., 430; Schelmen-, Abenteurer-, pikariſcher Roman 409, 413, 430; ſchwülſtige Romane 409 ff. II: humoriſtiſcher Roman 267; Unterhaltungsroman 286 ff. III: moderner Roman, Herkunft 83; hiſtoriſcher Roman 84 ff., 94, 212, 401, 615; kulturhiſtoriſcher Roman 93 ff., Dorfroman 97 ff., ethnographiſcher Roman 119 ff., Reiſeroman 122 ff., Zeitroman 125 ff., archäologiſcher Roman 397, 401 ff., Geſellſchaftsroman 592, Bildungs- und Erziehungsroman ſ. Grimmelshauſen, Goethe, Jean Paul, Tieck, Keller, Freuſſen, Zahn, Strauß, Heſſe.
Romantik, Begriff I 72 f., 539, 614, 639. II: ältere Romantik 317 ff.; jüngere 401 f.; Deutſchromantik 512 ff., Gegenſtrömungen 528 ff., Wirkungen 401 ff.; Romantik und Drama 451; Vaterlandsdichtungen der Romantiker 500 ff.; Romantiker über Goethe 105 f., 118, 121, 317, 319, 320, 347, 350; Romantiker und Grillparzer 616; Heine 527, 566, 579, 582; Junges Deutſchland 558 f., Klaſſizismus 558 f.; Uhland über Romantik 516; Ironie 346, 348, 566. III: 1, 8, 13, 14, 27, 83; Neuromantiker 165 ff., 221 (Wagner), 222, 251, 281, 288, 353, 498, 514, 758.
Romanze I 502 f.
Ronſard I 370.
Rosnette III 213.
Röſe III 271.
Roſegger, H. L. III 472.
Roſegger, P. III 117, 433, 460, **467** ff., 477, 481, 632.
Roſenblüt I 227, 250; II 395.
Roſengarten I 208.
Rosmer (= E. Bernſtein) III 566.
Roßner III 752.
Roßmäßler III 2.
Roſt I 474.
Roſtand III 568.
Rotteck II 553.
Röttger III 721.
Rouſſeau I 434, 556, **607** f., 613, 617, 639; II 21, 168, 171, 189, 276, 290; III 105, 472, 515.
Rubens III 421, 488.
Rückert II 511, **529** ff., 603.
Rudolf von Ems I **136** f., 219.
Ruederer III 572 f.
Ruge III 49.
Rumohr III 85.
Runen I 13.
Runge II 413, 425, **442**.
„Ruodlieb" I 53, **59** ff.
Ruppius III 123.
Ruskin III 535.
Rutz III 500.
Rüxner I 341.
Ruysbroek I 238.

S.

Saar III **429** ff., 139, 456, 631.

Sacher-Masoch, v. III 427, 428.
Sachs I **317** ff., 330, 331, 345, 353, 355, 363, 638; II 28, 378; III 227, 228.
Sachsenspiegel I 245.
Sack II 274, 361.
Sailer II 280.
Salis-Seewis, v. I 451, 544.
Salten III 632.
Salus III 706.
Salzer III 499.
Samarow III 400.
Sand, George II 559, 578, 586; III 20.
„Sängerkrieg auf der Wartburg" I 135, 240.
Sapper III 439.
Sardou III 445, 555.
Satire, I: Reformationszeit 317, **328** ff.; im siebzehnten Jahrhundert **418** ff.
Sauer III 711.
Savigny, v. II **410**, 413, 419, 440, 443, 493, 554; III 168.
Savonarola III 748.
Scaliger I 372.
Schack, Graf III 190 ff., 200, 298, 412.
Schaer III 619.
Schäfer, Dietrich III 498.
Schäfer, Wilh. III 623 f.
Schäferdichtung I 374, **384** ff., 391, 395 f., 404, 408, 409, 493.
Schäff III 648.
Schaeffer III 660 ff., 752.
Schaffner III 641.
Schanz, Frida III 711.
Scharrelmann III 617.
Scharf III 722.
Schaukal III 742 f.
Schauspiel s. Drama.
Schauwecker III 660.
Schebest III 481.
Schede I 377, 379.
Scheel III 500.
Scheerbart III 713.
Scheffer III 510.
Scheffel III 94, 127, 136, 166, **204** ff., 215, 298, 397, 401, 474, 514, 626.
Scheffler I 394 f.
Scheid I 338 f.
Scheler III 762.
Scheller III 743.
Schelling II 107, **325** ff., 330, 346, 350, 357, 369 f., 393, 394, 405, 533, 556, 603, 665, 692; III 6, 37, 244.
Schelmuffsky I 417 f.
Schemann III 503.
Schenk III 18.
Schenkendorf II 501, **509** ff.
Scherenberg III 236, 706.
Scherer III 247, 499.
Scherr III 95.
Schertlin I 341.
Scheuchzer I 478.
Schickelé III 751.
Schicksalstragödie II 244, 385, **436**, 536, 619.
Schieber III 669.
„Schildbürger" I 350, **352**; II 387.
Schiller Band I: 423, 429, 444, 532, 534, 543, 545, 610, 611, 612, 613, 629, 634, 636, 639.
— Leben. Band II: Jugend in Marbach 163; Lorch 164; Ludwigsburg 165; Solitude 166; Karlsschule 166 ff.; Flucht 178; Bauerbach 179; Theaterdichter in Mannheim 180 ff.; Weimarischer Hofrat 186 f.; Leipzig und Dresden 187 ff.; Professor in Jena 198, 200 ff.; Heirat 201; Krankheit 202; Reise in die Heimat 205; Freundschaftsbund mit Goethe 212 f., 221 f.; Xenienkampf 222; Übersiedelung nach Weimar 231 f.; Tod 254.
— Personen. Bd. II:
Baggesen 203.
Christophine 164, 165, 195.
Cotta 204, 213.
Dalberg 173, 178 f., 185.
Dannecker 167, 204, 207.
Fichte 213.
Friedr. Christ. von Holstein-Augustenburg 203.
Geschwister 163, 164, 195.
Goethe vgl. S. 731 bei „Schiller".
Haug 167.
Herder 194, 196.
Humboldt, W. v. 213, 216, 219, 223, 319, 320.
Kalb, Charl. v. 185, 186, 194, 306.
Karl August 169, 185, 186 f., 194, 306.
Karl Eugen 165 f., 174, 177 f., 205.
Kinder 205, 231.
Körner, Chr. G. 187 f., 192, 205.
Lengefeld, Charl. v. 195 f.
Moser 164.
Mutter 163, 164, 165.
Reinhold 194, 362.
Reinwald 195.
Schiller. Personen. Bd. II:
Schimmelmann 203.
Streicher 178, 179.
Vater 163, 164, 165.
Wieland 167, 176, 194, 197, 198.
Wolzogen, Fr. v. 195, 199.
Wolzogen, Lotte v. 179, 182.
Zumsteeg 167.
— Werke. Bd. II:
„Abfall der Niederlande" 194.
„Anthologie auf das Jahr 1782" 174 ff.
Balladen 214, 222 f.
„Braut von Messina" 214, 242 ff.
„Carlos" 164, 188 ff., 198.
„Demetrius" 242, 252 f.
„Das Eleusische Fest" 220.
„Erwartung" 218 f.
„Fiesco" 178, 179, 180 ff.
„Geisterseher" 193.
„Geschichte des 30jährigen Krieges" 192, 201.
„Glocke" 232 ff.
„Götter Griechenlands" 196.
„Horen" 213, 222, 353, 355.
„Huldigung d. Künste" 251.
„Die Ideale" 217 f.

Schiller. Werke. Bd. II:
„Ideal und Leben" 215.
„Jungfrau von Orleans" 214, 237 ff.
„Kabale und Liebe" („Luise Millerin") 179, 180, 182 ff.
„Klage der Ceres" 219 f., 221.
„Kosmus von Medici" 168.
„Die Künstler" 193 ff.
Lauralieder 175.
„Lied an die Freude" 188.
„Macbeth" 232.
„Macht des Gesanges" 216.
„Malteser, Die" 198, 223, 242.
„Mannheimer Dramaturgie" 186.
„Maria Stuart" 214, 231, 234 ff.
„Menschenfeind" 193.
„Neffe als Onkel" 232.
„Parasit" 232.
„Pegasus im Joche" 216.
„Phädra" 232.
„Philosophie der Physiologie" 169.
Philosophische Schriften 205 ff.
„Räuber" 164, 168, 169, 170 ff., 178.
„Spaziergang" 219 f.
„Student von Nassau" 168.
„Tanz, Der" 216.
„Teilung der Erde" 216.
„Tell" 219, 245 ff.
„Thalia" 186, 188, 192, 198, 205, 333.
„Turandot" 232.
„Über Anmut und Würde" 205 f., 210.
„Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" 205, 209 f.
„Über das Erhabene" 205 ff.
„Über das Pathetische" 207.
„Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" 207.
„Über naive und sentimentalische Dichtung" 210 ff.
„Über tragische Kunst" 201.
„Verbrecher aus verlorener Ehre" 193.
„Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" 170.
„Votivtafeln" 222 f.
„Wallenstein" 201, 212, 214, 224 ff.
„Warbeck" 242, 251.
„Xenien" 214, 222.
– Sonstiges. Bd. II:
Schiller und die Antike 196 f.; Verhältnis zum Christentum 257 f.; Fichte 322; Hölderlin 330, 331, 332, 337; Humboldt, W. v. 319; Jean Paul 295; Körner, Th. 507; Laube 598; Natursinn 195, 402; Novalis 362; Revolution 208 f., 488, 489; Romantik 319, 347; Schlegel, A. W. 355 f., 357, 358; Schlegel, Fr. 263, 342, 347, 353, 357; Schubert, Sophie 264. — Außerdem: 261, 263 281, 283, 452, 759, 7 3.
Schiller. Band III: 4, 15, 16, 18, 31, 35, 41, 42, 70, 77, 94 f., 203, 349, 393, 418, 424, 443, 448, 451, 500, 514, 717, 759, 760.
Schiller-Biographien III 500.
Schillerpreis III 172, 184, **443** f., 450, 467, 566, 583.
Schillerstiftung III 82, 194, 428, 485.
Schirmer I 390 f.
Schlaf III 531 f., 539, **722** f.
Schlegel, A. W. II 86, 102; 106, 263, 285, 327, 341, 342, 344, 346, 348, 350, **353** ff.; Schlegel und Tieck 392, 394, 397, 399, 401; Heine 563 f.; III 167, 216, 515.
Schlegel, Dorothea II **343**, 348, 350, 351, 352, 429, 443.
Schlegel, Friedr. I 73; II 86, 106, 262, 263, 317, 318, 319, 320, 321, 323, **341** ff., 356, 359, 360, 361, 362, 364, 369, 376, **392**, 394, 395, 397, 401, 439, 501, 513, 528, 589; III 167, 216, 222, 229, 515, 727.
Schlegel, Joh. Ad. I 483, 529; II 341.
Schlegel, Joh. Elias I 483, **491** f., 576.
Schlegel, Joh. Heinr. I 493.
Schlegel, Karoline II 327, 341, 348, 350, **356** f., 391, 406 f.
Schleiermacher II 323, 349 f., **359** f., 370, 401, 428, 493, 501, 555, 556, 565, 586.
Schlesische Dichterschulen I 379 ff.
Schlick I 270.
Schlosser, J. G. II 16, 27, 53, 274.
Schmeller I 34.
Schmerl III 629.
Schmid, Chr. III 104.
Schmid, Ferd. v. III 418.
Schmid, H. III 117.
Schmidtbonn III 587 f., 592.
Schmidt, Erich III 499, 500.
Schmidt, Fr. W. A. (Wernerchen) I 544.
Schmidt, G. Ph. I 544.
Schmidt, Julian III 12, 129, 132.
Schmidt, Klamer I 505 f.
Schmitthenner III 627.
Schmoller III 247.
Schnaase III 12.
Schnabel I 446.
Schnack III 725.
Schneckenburger II 602; III 235.
Schneller III 751.
Schnepperer I 227, 250.
Schnitzler III **575** ff., 628, 631.
Scholz, v. III 588, **590** ff., 746 f.
Schönaich I 474.
Schönaich-Carolath, Prinz Em. v. III 297, **420** f., 422, 694.
Schönherr, III 585 f.
Schönlank III 751.
Schönthan, v. III 147.
Schopenhauer, A. III 3, **7** ff., 225, 226, 230, 245, 260, 413, 414, 415, 416, 421, 489, 507, 508, 652.
Schopenhauer, Joh. III 7 f.

Schoppe III 35.
Schorn III 119.
Schreyvogel II 621; III **20** f.
Schröder, Alex. III 746.
Schröder, Fr. L. II 281 f.
Schroeder, Otto III 501.
Schröer III 619.
Schubart I **544** f.; II 18, **26**, 168, 170, 271.
Schubert, Franz III 20, 21, 618, 637.
Schubert, Heinr. II 274, **326**, 443, 556.
Schubert, Sophie II **263** f., 411, 412, 413 f.
Schubin III 438.
Schucht III 665.
Schücking II 678, 680, **691**; III 91 f., 94.
Schüler III 704.
Schulte vom Brühl III 622.
Schultheß I 510
Schultze-Naumburg III 536.
Schulverein, der III 503.
Schumann, Val. I 354.
Schuppius I 423 f.
Schurz, K. II 614; III 212, 441.
Schussen III 648.
Schütz, H. I 405.
Schütz, W. v. II 436.
Schwab II **520** f., 524, 529, 644; III 37.
Schwabe I 483.
„Schwabenspiegel" I 246.
Schwäbischer Dichterkreis II **512** ff., 580, 582.
Schwankbücher I 352 ff.
Schweinichen I 341.
Schwenkfeld I **361**, 395.
Schwieger I 378.
Schwind II 676; III 20, 21, 190.
Schwulst I 375, 376, **410** ff., 431.
Scott III 84, 86, 125, 132.
Scribe III 20, 400.
Scriver I 438.
Scudery I 410.
Sealsfield (Postl) III 120 ff.
Seeck III 502.
Segen, Bienen-, Blut-, Hunde-, Jäger-, Reise- I 14 f.
Seidel, H. III **482** ff., 658.
Seidel, H. Wolfg. III **619** f.
Seidel, Ina III 659, **685** f., **711** f., 752.
Seidel, Willy III 659 f.
Semwach I 284.
Semper III 218, 220.
Seneca I 375.
Sequenz I 150, 287.
Sergel III 751.
Seume I 505; II **270** f.
Sezession III 513.
Shaftesbury I 432, 606.
Shakespeare I 364, 370, 398, 493, 550, 558, 577, 588, 589, 590, 608, 614, 622, 625; II 1, 11, 12, 15, 29, 167, 211, 281, 354, 375, 379, 382, 384, 392, 395, 398, 399, 458, 651; III 15, 26, 28, 70, 77, 94, 158, 188, 199, 381, 501, 585, 730, 731.
Shaw III 519, 573, 594.
Sickingen I 316.
Sidney I 419.
Siebel III 683.
Siegfried, W. III 639, 640.
Siegfriedsage I 19 ff.
Siemens III 643.
Silesius I 394 f.; III 663, 701.
Simmel III 500, 762.
Simonides I 581.
„Simplizissimus", Roman **412** ff.; III 101.
„Simplizissimus", Witzblatt III 571, 753.
Simrock II **527**, 563; III 159.
Simson III 2.
Singer III 243.
Skowronnek III 761.
Sleidan I 340.
Smollet II 267.
Snorri Sturleson I 197.
Soergel III 499.
Söhle III 608.
Sohnrey III 608 f.
Solitaire (Nürnberger) III 416 ff.
Sophokles I 357, 538, 572, 637; II 339; III 408, 582, 583.
Sorge III 597.
Sorma, A. III 556.
Sozialdemokratie III 242 ff.
Spalding II 274.
Spangenberg I 330.
Speck III 602.
Speckmann III 608.
Speckter II 526.
Spee, v. I **391** ff., 447; II 527; III 633.
Spener I 437.
Spengler III 683, 764.
Speratus I 360.
Sperl III 627 ff.
Spervogel I **158** f., 241.
Spiele, geistliche und weltliche I 221 ff.; vgl. Drama.
Spielhagen II 544; III 127, 128, **137** ff., 178, 298, 379, 383, 397, 399, 411, 425, 435, 485, 514, 544, 555, 598.
Spielleute I **63** ff., **74** ff., 147, 177, 500.
Spiero III 751.
Spieß II 287.
Spiller v. Hauenschild III 127.
Spindler III 85.
Spinoza I **433** f., 436, 597, 632, 639; II 28, 54, 265, 325; III 7, 112, 113.
Spitta III 476.
Spitteler III **712** ff., 715.
Spitzweg III 190.
Spohr III 222.
Sprache, Anf. I 6 ff.
Sprachgesellschaften I 370 f.
Sprachverein, A. D. III 502.
Spranger III 502.
Springer III 12.
Spruchdichtung I 13 f., 17, 150, 158, 166 ff., 241 f.
Spyri III 438.
Staack, Geschw. III 617.
Stabreim I 12, 17, 40; III 227, 399.
Stadler III 753.
Staël, Madame de II 357 f., 522, 579.
Städtewesen I 257 f.
Stagel I 237 f.
Stägemann, v. II 511.
Stahl II 357, 522, 579, **604**.
Stauffer-Bern III 622.
Stavenhagen III 164.

Steffen III 641.
Steffens U 325, **428**, 501, 556, III 85.
Stegemann III 627, 724, 762.
Stehr III 655 f.
Stein, Frhr. v. II 425, 493, 505, 506.
Steinart III 761.
Steinbach, E. v. I 638, II 12.
Steinhausen III 216.
Steinhöwel I **268**, 351.
Steinitzer III 603.
Steinmar v. Klingenau I 174.
Steinthal III 501.
„Steirische Reimchronik" I 137.
Stern, A. III 404.
Stern, M. v. III 530.
Sternberg III 747, 749 f.
Sternheim III 596.
Sterne I 567, II 267, 290.
Steub III 117.
Stieglitz, Charl. II **586** ff., 599.
Stieglitz, Heinr. II 586.
Stieler III 474 f.
Stifter III 97, 104, **105** ff., 298, 459, 460, 469, 631.
Stilling, s. Jung-Stilling.
Stillfried III 155.
„Stimmen aus Maria Laach" III 669.
Stinde III 484.
Stockhausen, v. III 622, 683.
Stoeßl III 635.
Stolberg, Chr. v. I 538, 611, 637; II 31 f., 41, 265, 274.
Stolberg, Fr. Leop. v. I 525, **538**, 611; II 31 f., 41, 97, 265, 274.
Stolle III 85.
Stolz III 476.
Storm I 597; II 398, 643, 676; III 80, 127, 165, 174, 175, 177, 187, 229, 248, 249, 250, 251, 252, 253, **269** ff., 298, 301, 327, 354, 355, 375, 391, 397, 399, 405, 416, 420, 430, 439, 459, 481, 514, 537, 598, 609, 611, 616, 646, 672, 699, 705.
Störtebeck I 284.
Strabo, Walafried I 33.
Strachwitz, v. II **614** f.; III 355, 356, 706.
Stramm III 753, 754.
Straß III 600, 761.
Strauß, D. Fr. II 544, **555**, 651; III 6, 178, 478, 481, 496.
Strauß, Em. III 641, **647** f., 651, 718.
Strauß, Joh. III 444.
Strauß-Torney, v. III 708 ff.
Strecker III 602.
Stricker I 153 f.
Strindberg III 519, 533, **573**, 594 f.
Strobl III 637.
Strophenformen I 150, 261.
Strubberg III 123.
Stucken III 584.
Sturm, Julius III 476.
Sturm und Drang I 566, 605 ff., 612, 630, 631; II 27, 260, 399; III 515.
Sturz I 520.
Suchenwirt I 249.
Sudermann III 534, **555** ff.
Sulzer I 474, 510.
Supper III 668.
Susman III 710.
Suso I 236 f.
Suttner, v. III 664.
Swift II 290.
Swoboda III 468.
Sybel, v. III 11, 166, 498.
Sydow, El. v. III 668.
Symbolismus III 534, 546, 548, 553, 564, 578, 584, 598, 652, 692, 758.

T.

Tacitus I 8 ff., 13.
Tafelrunde, des Artus I 72, 91 f.
„Tag", Zschr. III 752.
Tagelied I 152, 258.
Taine III 521.
Tamm III 617.
Tanera III 237.
Tanhuser I 174.
Tannengesellschaft I 371, 377.
Tannhäuser I 283; III 223.
Tasso I 369, 408, 409, 470, 566.
Tatian I 34.
Tauler I 238, 287.
Taylor III 402.
Tegernsee I 33, 67.
„Tell", Volksschausp. I 363.
Teller II 274.
Teniers III 488.
Terenz I 51, 362.
Tersteegen I 438 f.
Terzine I 289.
Thackeray III 425.
Theoderich I 23, 24.
Thierry III 333.
Thilo I 384.
Thoma, L. III 571 f.
Thoma, H., Maler III 537.
Thomas von Aquino I 290, 293.
Thomas von Bretagne I 125.
Thomas a Kempis I 239, 291.
Thomas von Zirclaire I 244 f.
Thomasius I 437, 440 f.
Thomson I 448, 500, 574.
Thümmel, v. I **566** f.; II 269.
Tieck, Doroth. II 355, 399.
Tieck, L. II 7, 22, 24, 326, 333, 347, 350, 355, 363, 369, 372, 376, 377, 379, 381, **382** ff., 401, 410, 425, 440, 443, 464, 472, 512, 539, 599, 603; III 27, 28, 36, 37, 38, 84, 94, 167, 216.
Tiedge I **544**; II 270.
Tielo III 743.
Tiersage s. Fabel.
Tirpitz, v. III 762.
Toller III 597.
Tolstoi III 516, **517** f., 519, 520, 533, 546, 554.
Totentänze I 221 f.
Torge III 711.
Tovote III 331, 529.
Trakl III 755.
Treitschke, v. III 235, 246, 248, **498**.
Trentini, v. III 635.
Trimberg, H. v. I 247, 271, 281.
„Tristan und Isolde" I 5, 124, 125, **126** ff., 132 f., 136, 637; II 527, 547 f.; III 199, 203, 218 ff., 224 f.

Troeltsch III 762.
Trojan III 484.
Tromlitz, v. II 287, 536.
Troubadours I 150, 157.
Trummer, Ada III 168.
Tschudi I **341**; II 246.
„Tundalus" I 271.
„Tunnel" III 355.
Tuotilo I 58.
Turgenjew III 519, 609.
Turmair I 341.
„Türmer", Fischr. III 695.
Twinger I 266.

U.

Uchtritz, v. III 18.
Uhde III 703.
Uhland I 157; II 402, 413, 425, 511, 513, **515** ff., 524, 527, 529, 679; III 2, 18, 35, 37, 38, 159, 194, 199, 201, 478.
Uhlig III 218.
Ulfilas I 15 f.
Ulitz III 630.
Ullenberg III 683.
Ulrich v. Lichtenstein I **140**, 172, 255; II 395.
Ulrich v. Türheim I 136.
Ulrich v. Zatzikoven I 134.
Unzer I 566.
Unger III 500.
Unruh, v. III 597.
Universitäten I 296.
d'Urfé I 409.
Usteri II 280.
Uz I 495, **497** f., 549.

V.

Vaganten I 64 f., **148** ff., 279.
Varnhagen II 350, 420, 561, 564.
Veit, Dorothea, s. Schlegel, Dorothea.
Velde, v. d. II 287.
Velhagen u. Klasing III 248.
Velten I 404.
Verdy du Vernois III 236.
Verfassungsstreit II 506, 549 f.
Vergil I 45, 46, 59, 90, 408, 470, 508, 534, 564.
Verhaeren III 519, 744, 747.
Verlaine III 519, 744.
Vernet III 39.
Vesper III 750 f.
Viebig III 671, 673 ff.
Vierordt III 717.
Vieweg III 310.
Villinger III 668.
Vilmar III 11.
Vischer, Fr. Th. II 316, 677; III 2, 237, 326, **478** ff., 514.
Vischer, P. I 320.
Vogel III 660.
Vogl II 525.
Vogt, K. III 2, 5 f.
Vogt-Koch III 499.
Vögtlin III 641.
Voigt-Diederichs III 666.
Volkelt III 502.
Völkerwanderung I 18 ff.
Volkmann s. Leander.
Volksbücher I 206, 340, **344** ff., 638; II **385** ff., 425, 439, 520.
Volkssagen I 177 ff.
Volkslieder I 5, 65, 176, 266, **274** ff., 625 f.; II 12, 425, 517, 518, 520.
Vollmöller III **582** f., 739.
Voltaire I **434**, 444, 531, 572 f., 586, 588, 606; II 87, 211 290, 634; III 481, 739.
Voluspa I 38.
Vondel I 398.
Vorauer Handschrift I 216.
Voß, Joh. H. I 530, **532** ff., 536, 637; II 91, 97 f., 211, 397, 415, 439.
Voß, d. j. II 106 f., 254 f.
Voß, Jul. II 287.
Voß, Rich. III 423 f., 446.
Vulgata I 239, 297, 300.
Vulliemin III 330.
Vulpius, Chr. II 288.

W.

Wachenhusen III 124.
Wackenroder II **377** ff., 384, 385, 389, 392.
Wagenseil I 260 ff.
Wagner, Ad. III 247.
Wagner, Christian III 203.
Wagner, H. Leop. I 612; II 13, 27.
Wagner, Rich. II 582; III 9, **217** ff., 441, 442, 449, 506, 507, 586.
Waiblinger II **651**; III 416, 442.
Waiblinger, E. III 669.
Waitz III 2, 269.
Waldau III 127.
Waldis I **356**, 360, 363.
Walloth III 528.
Walser III 641.
Waltharilied I **45** ff., 64; III 205.
Walther v. d. Vogelweide I 5, 158, **159** ff., 243, 261, 373, 504; II 520, 527, 605.
Walzel III 499.
Wandrey III 354.
Wandsbecker Bote s. Claudius.
Wappendichter I 250.
Wassermann III 630 f.
Wasserpoeten I 425, 457.
Wasserzieher III 501.
Waxdorf-Bachoff, v. III 711.
Weber, Fr. W. III 215 ff.
Weber, J. J. III 248.
Weber, K. M. v. II 443; III 94, 222, 269.
Weckerlin I 370.
Wedekind III 573 f., 590, 594, 656.
Weigand III 706.
Weigel I 361.
Weill III 119.
Weise I **407** f., 440, 457, 458.
Weiße I **493** f., 502, 572, 576, 587.
Weitbrecht, Karl III 235, 477.
Weitbrecht, Rich. III 477.
Welcker II 554, 556; III 2, 204.
Weltchroniken I 137.
Weltrich III 500.
Werfel III 751.
Werner, E. III 437.
Werner, Zacharias II 126, **436** f., 444, 455, 621; III 167.
Werneuchen, Schmidt v. I 544.
Wernher, der Gärtner I **144** ff., 172; III 440.
Wernher, der Priester I 218 f.

Wernicke I 402, **425**.
Wesendonck III 219, 225, 229.
„Wessobrunner Gebet" I 39 f.
Westermann III 248.
Westheim III 755.
Wette III 649.
Wetzel, Friedr. Gottlob II 326.
Wezel, Joh. Carl II 270.
Whitman III 519, 722, 747.
Wibbelt III 649.
Wichert III 447 f.
Wickram I 343 f., 356.
Widmann, Ad. III 126.
Widmann, Joch. I 351.
Widmann, J. V. III 342, **716** f.
Wieland, Chr. Mart. I 475, 498, 506, 509, 526, 531, **546** ff., 570, 578, 631, 636; II 17, 29, 41, 42 f., 46, 49, 105, 133, 167, 176, 194, 197, 198, 219, 261, 262, 319, 354, 405, 458, 459, 488, 494; III 35, 759.
Wieland, L. III 455 f., 458.
Wieland, Sebastian I 408.
Wienbarg II 558, **585** f., 590, 599.
Wiener Genesis I 216.
Wilamowitz-Möllendorff, v. III 501.
Wilbrandt III 166, 197, 199, **407** ff., 444, 446.
Wilde III 519, 560, 581.
Wildenbruch, E. v. III 249, 443, **449** ff., 524, 556.
Wildenhahn III 119.
Wildermuth III 438.
Wildgans III 586.
Wilhelm I. III 4 f., 493, 762.
Wilhelm II. III 493 ff., 596, 759.
Wilhelm, Kronprinz III 762.
Wilhelm, Karl III 235.
Willamow I **491**, 502.
Wille III 603.
Willem I 57, 250.
Williram I 220.
Wilmanns III 501.
Wimpfeling I 297, 341.
Winckelmann I 582, 593, 615, 618, 636; II 12, 107; III 501.
Windelband III 502.
Winckler III 752.
Windthorst III 241.
Winsbecke I 242.
Winterfeld I 62.
Wirnt v. Gravenberg I **134**, 139, 272.
Wissenschaftliche Literatur seit 1870 III 498 ff.
Wittop III 500.
Wittowski III 501.
Witzleben, v. (= Tromlitz) II 287.
Wochenschriften, moralische I 463, 486.
Woerner III 501, 718.
Wolf, Fr. Aug. I 637; II 91, 108, 377.
Wolf, H. II 671; III 537.
„Wolfdietrich" I 209.
Wolff, Chr. I **442** f., 444, 460, 468, 473; II 168.
Wolff, Johanna III 669.
Wolff, Julius III **213**, 236, 514.
Wolff, M. J. III 501.
Wolfram v. Eschenbach I 92, **101** ff., 123, 133 ff. (Nachahmer), **154**, 261, 413; II 527; III 199, 220, 226.
Wolfskehl III 738.
Wolkenstein, O. v. I 254 f.
Wöllner II 275.
Wolzogen, E. v. III **568** f., 600.
Wolzogen, Kar. v. II 258, **263**.
Worpswede III 739.
Wulfilas I 15, 18 f.
Wundt III 502.

Y.

Yorick I 534.
Young I 486; II 21.

Z.

Zacharia I 484, **486**, 504.
Zahn III 639, **640**.
Zarek III 588.
Zauberspräche I 13 f.
Zauberstücke III 22.
Zech III 751, 752.
Zedlitz, Joh. Chr. v. II 525.
Zedlitz, v., Minister I 637; II 275.
Zeitungen und Zeitschriften I 441, 463, 486; III 247 ff.
Zeller III 12, 246.
Zesen, v. I 371, 378, 379, **409** f. 417.
Ziegler, Anf. v. I 410 f.
Ziegler, Theobald III 501.
Zimmermann II 274.
Zinkgref I 370, **377**, 379.
Zinzendorf, v. I 439 f.
Zitelmann, E. III 625.
Zlatnik III 752.
Zobeltitz, H. u. Fed. v. III 600, 761.
Zola III 446, **516** f., 519, 520, 521, 523, 526, 527, 532, 539, 546, 658.
Zschokke II 287, **455**, 456, II 85, 98.
Zuckermann III 753.
Zweig III 744.
Zwingli I 317.

189056 LG.H.
Author Biese, Alfred B523
Title Deutsche Literaturgeschichte. Vol.3

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET